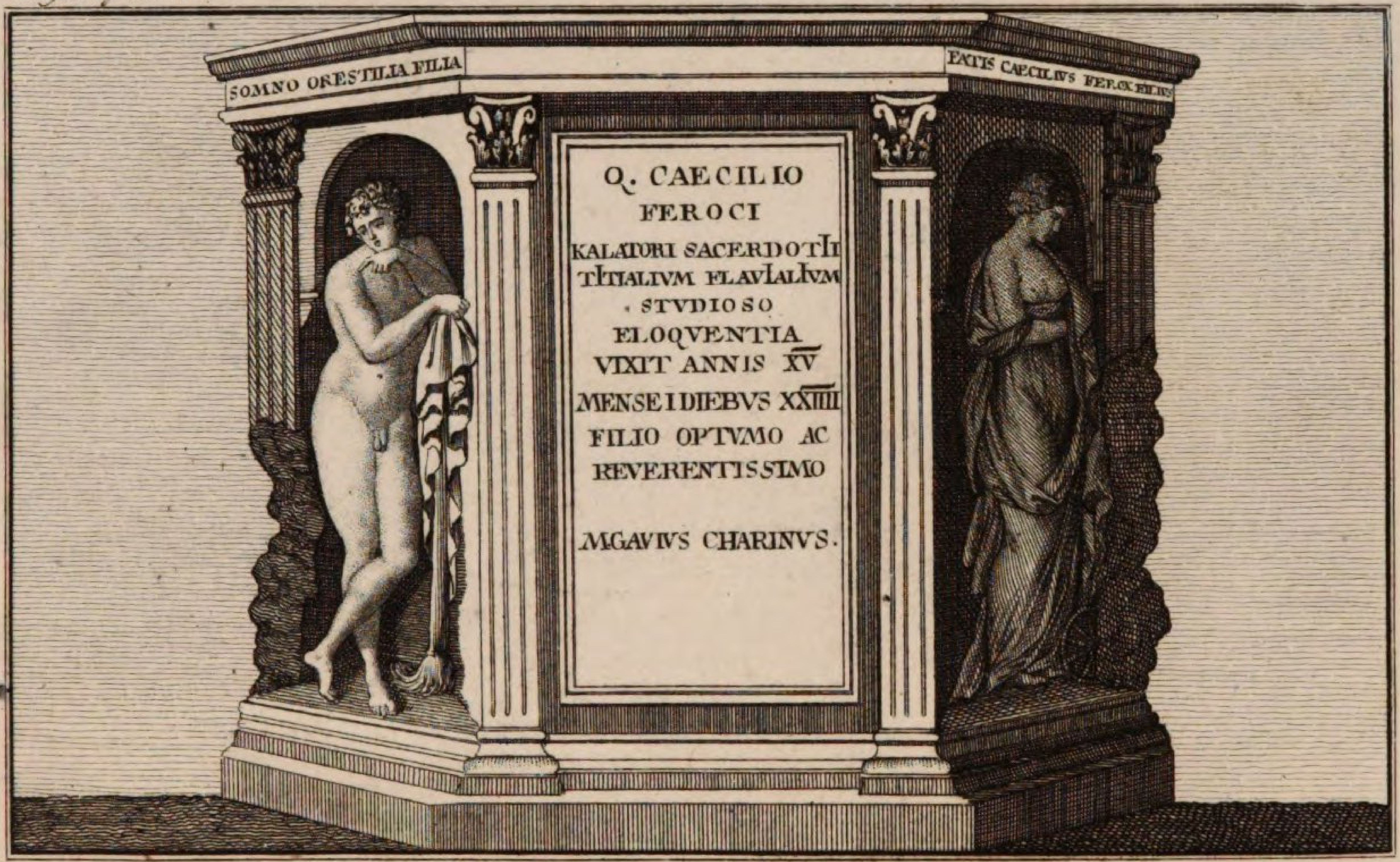
Opp. 528/16
E. A. Fleischmann
~~B. Hag F 21~~

<36631156590011

<36631156590011

Bayer. Staatsbibliothek

Lessing 16. B.


SOMNO ORESTILIA FILIA
FATIS CAECILIVS FEROX FILIVS
Q. CAECILIO
FEROCI
KALATORI SACERDOTII
TITIALIVM FLAVIALIVM
STVDIOSO
ELOQVENTIA
VIXIT ANNIS XV
MENSE I DIEBVS XXIIII
FILIO OPTVMO AC
REVERENTISSIMO
M.GAVIVS CHARINVS.

G. Ephr. Lessings
Artistische
und
antiquarische Schriften.

Zweyter Theil.

GYMNASIAL-BIBLIOTHEK FREISING

Wien, 1802.
Im Verlage bey Anton Pichler.

Wbg 166/43

G. Ephr. Lessings

Kritische

und

antiquarische Schriften.

Zweyter Theil.

Wien, 1802.
Im Verlage bey Anton Pichler.

I.

Artistische und antiquarische Schriften.

(Fortsetzung.)

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Bayerische Staatsbibliothek München

I.
Hinterlassene Fragmente
zum zweyten Theil
des
Laokoon.

I.

Herr Winkelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennet, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.

Nothwendigkeit sich über dergleichen Dinge so präcis auszudrücken, als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer, als gar kein Grund.

II.

Herr Winkelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahirt zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen; da sie hierzu der Hülfe keiner andern Kunst bedürfen; da andere Künste gänz-

[library stamp]

lich darauf Verzicht thun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit anders als ihre Bestimmung seyn kann.

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige seyn, was sie ohne Beyhülfe einer andern hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bey der Malerey die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannichfaltige Schönheit, zu erreichen.

Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historie, um Historie zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verlieret.

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerey.

Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existirt nur

in dem Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet bey den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt.

Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweiset.

Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem b l o ß e n Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke zu zeigen.

III.

Allein zur körperlichen Schönheit gehöret mehr, als Schönheit der Form. Es gehöret auch dazu die Schönheit der Farben und die Schönheit des Ausdrucks.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben zwischen Carnation und Colorirung. Carnation ist die Colorirung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Kör-

pers. Colorirung ist der Gebrauch der Localfarben überhaupt.

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks zwischen transitorischem und permanentem. Jener ist gewaltsam, und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öftern Wiederholung des erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.

IV.

Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es bestehet in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks.

Die bloße Colorirung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal: weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt hat.

V.

Falsche Uebertragung des malerischen Ideals in der Poesie. Dort ist es ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der Handlungen seyn. Dryden in seiner Vorrede zum Fresnoy. Baco Organ. Lowth.

VI.

Noch übertriebener würde es seyn, wenn man nicht bloß von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommene

schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen wollte. Gleichwohl thut dieses Herr Winkelmann in seinem Urtheile vom Milton. S. 28. G. d. K.

Winkelmann scheint den Milton wenig gelesen zu haben, sonst würde er wissen, daß man schon längst angemerkt, nur er habe Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinertes Bild der teuflischen Häßlichkeit hatte vielleicht Guido Reni im Kopfe; (Dryden's Preface to the art of Painting IX.) aber weder er, noch sonst einer, hat es ausgeführt.

Miltons häßliche Bilder aber, als die Sünde und der Tod, gehören gar nicht zur Handlung, sondern füllen bloß Episoden.

Miltons Kunstgriff, auf diese Art in der Person des Teufels, den Peiniger und den Gepeinigten zu trennen, welche nach dem gemeinen Begriffe in ihm verbunden werden.

VII.

Aber auch von den Haupthandlungen des Miltons lassen sich die wenigsten malen. Wohl; aber daraus folgt nicht, daß sie bey dem Milton nicht gemalt sind.

Die Poesie malt durch einen einzigen Zug; die Malerey muß alles übrige hinzuthun. In jener also kann etwas sehr malerisch seyn, was sich durch diese gar nicht ausführen läßt.

VIII.

Folglich liegt es nicht an dem vorzüglichen Genie des Homers, daß bey ihm alles zu malen ist; sondern lediglich an der Wahl der Materie. Beweis hiervon. Erster Beweis, aus verschiedenen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer eben so unmalerisch behandelt hat, als Milton, z. E. die Zwietracht.

IX.

Zweyter Beweis; aus den sichtbaren Gegenständen, welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit und Armuth der Maler über dieses Subject. Der gegenseitige Reichthum des Milton.

X.

Stärke des Miltons in successiven Gemälden. Exempel davon aus allen Büchern des verlornen Paradieses.

Gemälde beym Milton.

1) Von progressivischen Gemälden, von welchen uns Homer so vortreffliche Beyspiele giebt, finden sich auch sehr schöne beym Milton. Als

α) das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfuhle. P. L. B. I. v. 221—228.

β) Die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. B. II. v. 811—813.

γ) Die Entstehung der Welt. B. III. v. 708—718.

δ) Der Sprung des Satans in das Paradies. B. III. v. 181—183.

ε) Der Flug des Raphaels zur Erde. B. V. v. 246—277.

ζ) Der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wider die rebellischen Engel. B. VI. v. 56—78.

η) Die Annäherung der Schlange zur Eva. IX. 509.

θ) Die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. X. 285.

ι) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Thrones. X. 414.

κ) Die Verwandlung des Satans in eine Schlange. X. 510.

Auch die Schönheit der Form hat Milton, nach des Homers Manier, nicht sowohl nach ihren Bestandtheilen als nach ihren Wirkungen geschildert. Man sehe die Stelle der Wirkung, welche die Schönheit der Eva auf den Satan selbst hat. Buch IX. 455—466.

2) Auch an solchen Gemälden, die wirklich von der Malerey behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winkelmann glaubt; obschon Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständig gewesen ist. Z. E.

1) Richardson hält den Raphael mit seinen drey Paar Flügeln (B. V. v. 277.) für einen schönen Gegenstand der Malerey; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügel wegen ein sehr untauglicher ist. Obschon das Bild aus dem Jesaias genommen, so ist es doch darum nichts malerischer. Die Gestalt des Cherubims ist eben so unmalerisch. XI. v. 129.

2) desgleichen das Bild der aufrecht einhergehenden Schlange B. IX. 496. welches wider alle Ponderation in der Malerey seyn würde; ob es schon bey dem Dichter sehr gefällt.

XI.

Miltons Malerey einzelner sinnlicher Gegenstände. In dieser würde er dem Homer überlegen seyn, wenn wir nicht schon erwiesen hätten, daß sie nicht für die Poesie gehört.

Meine Meynung, daß diese Malerey eine Folge seiner Blindheit war.

Spuren dieser seiner Blindheit in verschiedenen einzelnen Stellen.

Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

Blindheit des Miltons.

Ich bin der Meynung, daß die Blindheit des Miltons auf seine Art zu schildern und sicht-

liche Gegenstände zu beschreiben einen Einfluß gehabt hat.

Außer dem Exempel, welches ich bereits von den Flammen, welche Finsterniß von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich eines, (P. L. B. III. 722) welches vielleicht gleichfalls hierher gezogen werden kann. Uriel will dem, in einen Engel des Lichts verstellten Satan, am Erdball die Wohnung des Menschen zeigen und sagt:

Look downward on that globe, whoſe
hither ſide
With light from hence, though but refle-
cted, shines.

„Siehe auf jenen Ball nieder, dessen Seite, die nach uns gewandt ist, mit Lichte scheinet, das von hier entlehnet ist.“—Man merke, daß beyder Gesichtspunkt in der Sonne war, von da aus sie nicht mehr von dem Erdballe sehen konnten, als eben die Seite, welche der Sonne zugekehrt war. Aus den Worten des Dichters aber sollte es scheinen, ob sie auch von daher die andere unerleuchtete Hälfte hätte erblicken können, welches unmöglich ist. An dem Monde können wir zwar öfters die eine erleuchtete und die andere unerleuchtete Hälfte erblicken; aber das macht, weil wir uns an einem dritten Orte befinden, und nicht in dem Punkte, von welchem die Erleuchtung ausgehet.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber

scheinet die geflissentliche Ausmalung sichtbarer Gegenstände zu seyn. Homer malt dergleichen selten mehr als durch ein einziges Beywort; weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes hinlänglich ist, uns der andern auf einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beysammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bey dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden müssen, bey dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kann, weil er sie öfters beysammen zu sehen die Gelegenheit verloren: ein Blinder muß natürlicher Weise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häufen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen das Bild des Ganzen lebhafter zu machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: es werde Licht, und es ward Licht: so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es einkommen, dieses Licht zu beschreiben; denn da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr schwach geworden, so sucht er es durch alles zu verstärken, was er bey dem Lichte je gedacht oder empfunden hat (P.L. B.VII.v.243—246.

Let there be light! said God: and forthwith light

Ethereal, first of things, quintessence pure
Sprung from the Deep; and from her native east
The journey through the aëry gloom began.

XII.

Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf successive Gemälde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Pallastes in der Iliade. Er wollte bloß den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous*); auch diese beschreibt er nicht als schöne Gegenstände, die auf einmal schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.

XIII.

Selbst bey dem Ovid sind die successiven Gemälde die häufigsten und schönsten; und gerade

*) Odyss. VII. welche Beschreibung Pope sich aussuchte, und in den Guardian übersetzt einrückte, ehe er noch das übrige übersetzte. Eben so berühmt waren bey den Alten die Gärten des Adonis. Deren Beschreibung bey dem Morino Conto VI. Vergleichung dieser Beschreibung mit der des Homers. Die Beschreibung des Paradieses beym Milton. B. IX. v. 439. desgleichen IV. 260.

dasjenige, was nie gemalt worden und nie gemalt werden kann.

XIV.

Unter den Gemälden der Handlung giebt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedene Körper neben einander vertheilt ist. Diese nenne ich collective Handlungen, und es sind diejenigen, welche der Malerey und Poesie gemein sind; doch mit verschiedenen Einschränkungen.

Ich verbessere meine Eintheilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerey folgendergestalt.

Die Malerey schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper, Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen, Körper.

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißt eine Handlung.

Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körper vertheilt. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich sie eine einfache Handlung nennen; und eine collective Handlung, wenn sie in mehrere Körper vertheilt ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich in der Zeit ereignen muß; so ist es klar, daß die Malerey auf die einfa-

chen Handlungen gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiedenen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen vertheilt ist, neben einander in dem Raume existiren müssen; der Raum aber das eigentliche Gebiet der Malerey ist: so gehören die collectiven Handlungen nothwendig zu ihren Vorwürfen.

Aber werden diese collectiven Handlungen deswegen, weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürfen der poetischen Malerey auszuschließen seyn?

Nein. Denn obschon diese collectiven Handlungen im Raume geschehen: so erfolget doch die Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Das ist: da der Raum, den wir auf einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannichfaltigen Theilen neben einander uns nur der wenigsten auf einmal lebhaft bewußt seyn können: so wird Zeit dazu erfordert, diesen größern Raum durchzugehen, und uns dieser reichern Mannichfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter eben so wohl das nach und nach beschreiben, was ich bey dem Maler nur nach und nach sehen kann; so daß die collectiven Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiet der Malerey und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebiet, das sie aber nicht auf einerley Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzelnen Theile in der Poesie eben so geschwind geschehen könnte, als in der Malerey: so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das Ganze kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht seyn, als es in der Malerey ist.

Was sie daher am Ganzen verlieret, muß sie an den Theilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine collective Handlung schildern, in der nicht jeder Theil, für sich betrachtet, schön ist.

Diese Regel braucht die Malerey nicht. Sondern da bey ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Theile so geschwind geschehen kann, daß wir wirklich das Ganze auf einmal zu übersehen glauben: so muß sie vielmehr sich eher in den Theilen, als in dem Ganzen vernachläßigen; und es ist ihr eben so erlaubt, als zuträglich, unter diese Theile auch minder schöne und gleichgültige Dinge zu mengen, so bald sie zu der Wirkung des Ganzen etwas beytragen können.

Diese doppelte Regel, nehmlich, daß der Maler bey Vorstellung collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen, der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Theil schön sey, spricht

das Urtheil über eine Menge Gemälde des Künstlers und des Dichters, und kann beyde in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.

Z. E. Angelo hätte ihr zufolge kein jüngstes Gericht malen sollen. Nicht zu gedenken, wie viel dieses Gemälde durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muß; da das allergrößte noch immer ein jüngstes Gericht en mignature ist: so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf einmal ins Auge fallen könnte; und die allzu vielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren und ermüden das Auge.

Der sterbende Adonis ist bey dem Bion ein vortreffliches Gemälde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung unter der Hand des Malers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beybehalten will. Die um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bey dem Dichter würden unter den Liebesgöttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effect thun.

XV.

Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert: so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen. Als z. E. die Größe. Beyspiel von der Höhe eines Baumes. Von der

Breite der Pyramiden. Von der Größe der Schlange.

XVI.

Von der Bewegung in der Malerey: warum nur Menschen und keine Thiere sie darin empfinden.

Den Schranken der bildenden Künste zufolge sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung, welches sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst thut nichts, als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt. Zeuxis, erzählt man, malte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesem war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach flogen. Aber dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. Ich habe, sagt er, die Trauben besser gemalt, als den Knaben; denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen. — Wie sich ein bescheidener Mann doch oft selbst schikanirt! Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschrecket haben, nach seiner Traube zu fliegen. Thierische Augen sind schwerer zu täuschen, als menschliche; sie sehen nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführt die Einbildung, daß wir auch das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.

XVII.

Von der Schnelligkeit; und den verschiedenen Mitteln des Dichters sie auszudrücken.

Die Stelle beym Milton Buch X. v. 90. Die allgemeine Reflexion über die Schnelligkeit der Götter ist bey weitem von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen seyn, welches uns Homer auf die eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er, anstatt, „er stieg sogleich herab," gesagt haben: er war herabgestiegen.

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im Raume und in der Zeit. Sie ist das Produkt von der Länge des erstern und der Kürze der letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Malerey seyn; und wenn Caylus *) dem Künstler bey allen Gelegenheiten, wo schneller Pferde gedacht wird, sorgfältig empfiehlt, alle seine Kunst anzuwenden, diese Schnelligkeit auszudrücken: so kann man sich leicht einbilden, daß man bloß die Ursache derselben, das Anstrengen der Pferde, und den Anfang derselben, den ersten Satz der Pferde, zu sehen bekommen würde **).

*) Tab. VII. & XII. lib. V. de l'Iliade.

**) Ich erinnere mich indeß hier einer Anmerkung, die ich bey Gelegenheit eines der alten

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit auf mehr als eine Weise ungemein sinnlich ausdrücken, nachdem sie 1) entweder, wenn die Länge des Raums bekannt ist, vornehmlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungskraft heften; 2) oder einen sonderbaren ungeheuern Maßstab des Raumes annehmen; 3) oder auch weder der Zeit noch des Raumes erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spüren

Gemälde aus dem Nasonischen Grabmale gemacht habe. (Bellorius Tab. XII.) Es stellet den Raub der Proserpine vor. Pluto führet sie auf seinem vierspännigen Wagen davon, und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Merkur leitet die Rosse, deren egale Schnelligkeit sehr wohl ausgedrückt ist. Aber durch einen ganz besondern Kunstgriff hat der Künstler selbst in den Wagen etwas zu legen gewußt, welches uns seine Bewegung, auch ohne auf die Pferde zu sehen, sehr sinnlich macht. Er zeiget die Räder nehmlich etwas von der Seite und verschoben, durch welche Verschiebung ihre cirkelmäßige Figur in ein Oval verwandelt wird, und indem er dieses Oval ein wenig außer seine Perpendikullinie gegen den Ort zu, wohin die Bewegung geschehen soll, stellet, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung nothwendig verbunden ist.

schliessen lassen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

1) Wenn die verwundete Venus auf dem Wagen des Mars von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückfährt: so ergreift Iris den Zügel, treibet die Pferde an, die Pferde fliegen völlig, und sogleich sind sie da *).

Παρ δε' οἱ Ιρις ἐβαινε, και ἡνια λαζετο χερσι
Μαςιξε δ' ἐλααν, τω δ' ȣκ ἀκοντε πετεσθην.
Αἶψα δ' ἐπειθ' ἱκοντο θεων ἑδος, αἰπυν' Ολυμπον.

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in dem Olymp anlangen, erscheinet hier nicht grösser, als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Iris und dem Ergreifen der Zügel; zwischen dem Ergreifen der Zügel und dem Antreiben; zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein anderer griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu reden, noch sichtbarer verschwinden. Antipater sagt von dem Wettläufer Arias **):

Η γαρ ἐφ' ὑσπληγγων, η τερματος εἰδε τις ἀκρȣ
Ἡιθεον, μεσσῳ δ' ȣ̓ποτ' ἐνι ςαδιῳ.

Man sahe den Jüngling entweder noch in den Schranken oder schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sahe man ihn nie.

*) Iliad. E. 365—367.   **) Anthol. lib. I.

2) Wenn Juno mit Minerva herabfährt, um dem Blutvergießen des Mars zu steuern *):
Ὄσσον δ' ἠεροειδὲς ἀνὴρ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν
Ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσων ἐπὶ οἴνοπα πόντον,
Τόσσον ἐπιθρώσκουσι, θεῶν ὑψηχέες ἵπποι.
Welch ein Raum, und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle des ganzen Weges, an dessen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind**). — Scipio Gentili in seinen Anmerkungen über den Tasso sagt, daß ein großer damals lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur ***), indem er von dem Olymp nach Carthago flieget, unterweges auf dem Berge Atlas ruhen lasse; quasi che non si convenga ad uno Dio lo stancarsi. Allein, fährt er fort, ich verstehe diesen Einwurf nicht; und ohne Zweifel, daß ihn Tasso eben so wenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen. Denn Tasso läßt den Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen ****). — Wie Tasso den Virgil hier nachgeahmt, so ist Virgil dem Homer gefolgt; welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Calypso gesendet wird, auf dem Pie-

*) Iliad. E. 770. **) Pag. 7.
) Aen. lib. IV. 252. *) Canto. I. st. 14.

rius Station halten läßt *). Meiner Meynung nach hätte Gentili dem Kunstrichter sagen sollen: „Ihr müßt dieses Anhalten auf dem Atlas nicht als ein Zeichen der Ermüdung des Gottes betrachten; als ein solches würde es allerdings unanständig seyn. Sondern die Absicht des Dichters dabey ist diese: er will euch eine lebhafte Idee von der Weite des Weges machen, und zerlegt ihn also in zwey Hälften und läßt euch aus der bekannten Größe der einen kleineren Hälfte auf die unbekannte Größe der andern Hälfte schließen." Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius oder Atlas; oder von diesen Bergen bis in die Insel Ogygia, oder bis nach Carthago; und so wird mir die Weite des Weges sinnlicher, als wenn es bloß hieße, aus dem Olymp nach Ogygia oder Carthago. — Tasso bleibt nur gewissermaßen darin hinter den alten Dichtern zurück, daß er einen Berg nimmt, welcher dem Orte, wohin der Engel geschickt wird, zu nahe liegt. Von Tortosa bis zum Libanus ist ein zu kleiner Weg, als daß er mich, den Weg von dem Libanus bis in den Himmel mir besonders weit vorzustellen, veranlassen könnte.

3) Von dieser dritten Art ist die Beschreibung

*) Odyss. E. 50.

Homers von den Stutten des Erichthonius *):

Αἱ δ᾽ ὁτε μεν σκιρτωεν ἐπι ζειδωραν ἀρουραν
Ἀκρον ἐπ᾽ ἀνθερικων καρπου θεον, ου δε κατεκλων
Ἀλλ᾽ ὁτε δη σκιρτωεν ἐπ᾽ εὐρεα νωτα θαλασσης
Ἀκρον ἐπι ῥηγμινος ἁλος πολιοιο θεεσκον.

„Sie liefen über die Spitzen der Aehren ohne sie zu beugen, und liefen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher.“ — Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit den Körpern, über welche sie geschiehet, keine Zeit läßt, irgend einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke, in welchem der Druck auf die Aehre geschiehet, hört er auch schon wieder auf; und die Aehre muß sich also in eben demselben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. — Die Dacier, welche das erste θεον durch marchoient übersetzt, ohne Zweifel aus der kleinen nichtswürdigen Ursache, nicht zweymal couroient sagen zu dürfen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses marchoient involvirt eine gewisse Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indeß kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Aufsetzen auf die unterliegenden Körper dennoch die Bewegung in etwas langsamer

*) Iliad. XX. v. 226.

machen, wenn dieses Etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen, und zwar ohne Fortsetzung der Füße mit an einander geschlossenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung *) derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern scheint. Diese seinen Göttern eigenthümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben, als wenn er von der Juno und Minerva sagt: Iliad. E 778.

Αἱ δε βατην τρηρωσι πελειασιν ἰθμαθ' ὁμοιαι.

Denn alsdann ist der Flug der Tauben am schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen, wie Virgil sagt: Aen. v. 217.

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

Eustathius zwar meynt, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußtapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen ward auch Neptun vom Ajax erkannt.

*) De greſſu Deorum siehe Comment. in Virgil. Aeneid. lib. I. v. 405. Et vera inceſſu patuit Dea: & Wouerius cap. 1. de umbra.

Homers von den Stutten des Erichthonius *):

Αἱ δ' ὅτε μεν σκιρτῳεν ἐπι ζειδωραν ἀρȣραν
Ἀκρον ἐπ' ἀνϑεριχων καρπον ϑεον, ȣ δε κατε-
κλων
Ἀλλ' ὅτε δη σκιρτῳεν ἐπ' εὐρεα νωτα ϑαλασσης
Ἀκρον ἐπι ῥηγμινος ἁλος πολιοιο ϑεεσκον.

„Sie liefen über die Spitzen der Aehren ohne sie zu beugen, und liefen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher." — Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit den Körpern, über welche sie geschiehet, keine Zeit läßt, irgend einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke in welchem der Druck auf die Aehre geschiehet, hört er auch schon wieder auf; und die Aehre muß sich also in eben demselben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. — Die Dacier, welche das erste ϑεον durch marchoient übersetzt, ohne Zweifel aus der kleinen nichtswürdigen Ursache, nicht zweymal couroient sagen zu dürfen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses marchoient involvirt eine gewisse Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indeß kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Aufsetzen auf die unterliegenden Körper dennoch die Bewegung in etwas langsamer

*) Iliad. XX. v. 226.

machen, wenn dieses Etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht aufsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen, und zwar ohne Fortsetzung der Füße mit an einander geschlossenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung *) derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern scheint. Diese seinen Göttern eigenthümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben, als wenn er von der Juno und Minerva sagt: Iliad. E 778.

Αἱ δε βατην τρηρωσι πελειασιν ιθμαθ' ὁμοιαι.

Denn alsdann ist der Flug der Tauben am schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen, wie Virgil sagt: Aen. v. 217.

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

Eustathius zwar meynt, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußtapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen ward auch Neptun vom Ajax erkannt.

*) De gressu Deorum siehe Comment. in Virgil. Aeneid. lib. I. v. 405. Et vera incessu patuit Dea: & Wouerius cap. 1. de umbra.

Iliad. IV. 71. nach der Auslegung des Heliodorus, Aeth. lib. III. p. 147. Edit. Commel.

Und diesen Stand mit geschlossenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sey, sagt Heliodorus, hätten die Aegyptier daher auch den Bildsäulen ihrer Götter gegeben."

Mir fiel hierbey ein, daß man auch den senkrechten Hang der Arme in den ägyptischen Formen auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn dimissis manibus fugere, sagten die Alten, sey so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an *), ὅτι οἱ θεοντες θαττον θεουσι παρασειοντες τας χειρας.

Doch dieser senkrechte Hang der Arme, dieser geschlossene Stand der Beine, war nicht den ägyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein.

Woher dieses? die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste zu seyn scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am seltensten darin befindet: weshalb ich nicht begreifen kann, wie, nach Hrn. W. (S. 8.) der Anfang der Kunst selbst auf die ägyptischen Formen führen können.

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die ägyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig und zuträglich.

*) Arioft. de inceſſu animalium, & Eraſmi Adagia p. 600. Edit. Francof. 1646.

Doch so früh räsonnirt man in der Kunst nicht, und die ersten Bestimmungen enthüllt die Kunst mehr durch äußerliche Veranlassungen, als durch Ueberlegungen.

Meine Meynung ist also diese: die ersten ägyptischen Figuren standen mit senkrechten Armen und mit zusammen geschlossenen Füßen. Man thue noch das dritte Kennzeichen hinzu, mit zugeschlossenen Augen, und man hat offenbar die Stellung eines Leichnams. Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Aegyptier auf die Leichname wendeten, wie viel Kunst und Kosten sie anwendeten, selbige unverweslich zu erhalten, und es ist natürlich, daß sie auch das Ansehen des Verstorbenen werden zu erhalten gesucht haben. Dieses brachte sie auf die Malerey und die bildenden Künste überhaupt. Sie machten über das Gesicht des Leichnams eine Art von Larve, auf welche sie die Gesichtszüge des Verstorbenen nach der Aehnlichkeit ausdrückten. Eine solche Larve ist die Persona Aegyptiaca bey dem Beger T. III. p. 402. welche Herr Winkelmann unrichtig eine Mumie nennt (S. 32. n. 2.) Doch nicht allein das Gesicht, auch der ganze Körper ward in eine Art von hölzerner Maske eingefaßt, welche die Gestalt desselben ausdrückte, daher sie Herodotus*) ausdrücklich ξυλινον τυπον ανθρωποειδεα nennet.

*) Lib. II. p. 143. Edit. Wess.

Herr Winkelmann will es zwar leugnen, daß die ältesten menschlichen Figuren mit zugeschlossenen Augen gewesen: und erklärt das μεμυκοτα beym Diodorus durch nictantia (S. 8. Anm. 3.) So hat es auch schon Marsham übersetzt, Can. Chron. p. 292. Edit. Lipſ. Allein die vornehmste Ursache, warum er diese Auslegung macht, fällt weg, wenn man den Diodorus selbst nachsiehet. Diodorus sagt nicht, daß die Bildsäulen des Dädalus mit zugeschlossenen Augen gewesen, wie Herr Winkelmann vorgiebt; sondern er sagt gerade das Gegentheil: die Bildsäulen vor dem Dädalus hatten zugeschlossene Augen, aber Dädalus öffnete sie ihnen; so wie er die Beine ihnen aus einander setzte, und die Arme lüftete.

Aus meiner Erklärung von dem Ursprunge der ägyptischen Kunst läßt sich auch noch erklären, warum die ältesten ägyptischen Figuren mit dem Rücken an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Aegyptier, die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen, und das erste hölzerne oder steinerne Bild war nichts als die grobe Nachahmung eines solchen Sarges.

Was vor dem Dädalus also in Aegypten nichts als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hülfsmittel des Gedächtnisses, erhob Dädalus zur Kunst, indem er die Nachahmungen todter Körper zu Nachahmungen lebendiger Körper

machte; und daher alle das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

Doch die ägyptischen Künstler selbst müssen diesen Schritt des Dädalus bald nachgethan haben. Denn nach dem Diodorus (lib. I.) ist Dädalus selbst in Aegypten gewesen, und hat sich noch da durch seine Kunst einen unsterblichen Ruhm erworben. „Parallel dicht zusammen stehende Füße, wie sie einige alte Scribenten anzudeuten scheinen, sagt Herr Winkelmann, hat keine einzig übrig gebliebene ägyptische Figur.“ (S. 39.) Ich möchte das Vorgeben dieser alten Scribenten, welches zu einmüthig und zu ausdrücklich ist, nicht verdächtig machen. Man darf nur erwägen, daß die ältesten Werke der Sculptur, besonders bey den Aegyptiern, so wohl als den Griechen, von Holz waren: (Pausanias Corinth. c. XIX. p. 152. Edit. Kuhn.) so fällt die Verwunderung größtentheils weg, daß sich keines davon erhalten. Genug, daß wir den parallelen Stand der Füße auf andern Werken der alten ägyptischen Kunst, als auf der Tabula Isiaca noch erblicken.

Die Aegyptier blieben bey den ersten Verbesserungen des Dädalus stehen: die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.

II.

Von der
Verschiedenheit der Zeichen,
deren sich die Künste bedienen.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Theil der schönen Künste willkührlicher, und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bey dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkührlichen Zeichen eben deswegen, weil sie willkührlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkührlichen Zeichen zugleich auf einander folgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müssen: so folget von selbst, daß die willkührlichen Zeichen sich mit diesen beyden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen lassen.

Daß willkührliche, auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen, als mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beyden Theilen noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerley oder für verschiedene Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1) Die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen, mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen, ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, daß beyderley Zeichen nicht allein für einerley Sinn sind, sondern auch von eben demselben Organe zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und ebenderselben Kunst bestimmt zu haben scheinet.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beyde zusammen nur Eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht leugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sey, noch weniger will ich die Ausbildung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch

diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur zu einer Hülfskunst der andern macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beyde zu gleichen Theilen hervorbringen, gar nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübt, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nehmlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat *). Oder sollte ich sagen,

*) Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italiänischen Oper festsetzen.

In der französischen Oper ist die Poesie weniger die Hülfskunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne.

In der italiänischen ist alles der Musik untergeordnet: dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio; aus der unnöthigen Häufung der Personen, z. E. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist, als Crebillons; aus der übeln Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionirteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beym Abgehen für seine Cadence beklatscht seyn.)

daß man in der Oper auf beyde Verbindungen gedacht habe: nehmlich, auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kunst ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheinet so. Nur dürfte die Frage dabey seyn, ob diese vermischte Verbindung, wo nur nach der Reihe die eine Kunst der andern subservirt, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sey, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservirt, nicht der andern schadet, und unser Ohr zu sehr vergnügt, als daß es das wenigere Vergnügen bey der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subserviren unter den beyden Künsten bestehet darin, daß die eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedenen Regeln in Collision kommen, daß die eine der andern so viel nachgiebt als möglich. Denn dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedenen Regeln, wenn es wahr ist, daß beyder Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß beyder

Man müßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als Atys und Armide, gegen die besten des Metastasio untersuchen.

Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maaß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern widerspricht, nicht einerley ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten nichts und drücken nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkührlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten für sich selbst etwas, und ein einziger Laut, als willkührliches Zeichen, kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art seyn muß; daß es bey ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken, durch die längsten, geschmeidigsten Worte, so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas Aehnliches hervorbringen zu können. Man hat den Componisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt; aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut seyn,

ob sie gleich freylich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner seyn könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sey, ist wohl unstreitig; nur will kein Volk das Wenigere auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch, zufolge der gemachten Anmerkung, in der Kürze der Wörter, und zwar dieses nicht allein, weil die kurzen Wörter auch meistentheils hart sind und sich schwer unter einander verbinden lassen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schrittes folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit seyn, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erforderten, als die Zeichen der Musik, und ich glaube, dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf eine Sylbe zu legen.

2) Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit willkührlich auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst, und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst,

Unter diesen drey Verbindungen, von welchen allen wir bey den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere; denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraums, den diese Zeichen nöthig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibet.

3) Wie es eine Verbindung willkührlich auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlich auf einander folgenden hörbaren Zeichen giebt: sollte es nicht auch eine Verbindung willkührlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen mit natürlich auf einander folgenden sichtbaren Zeichen geben? Ich glaube, dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten. Denn es ist gewiß, daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern, daß sie auch willkührliche zu Hülfe nahm, deren Bedeutung von der Convention abhing *).

Dieses muß man annehmen, um die Voll-

*) Die einfache Kunst, welche sich willkührlich auf einander folgender sichtbarer Zeichen bedient, wird die Sprache der Stummen seyn,

kommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poesie vieles beytrug. Dieses aber war eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen mit einander verbunden wurden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der andern eingerichtet, bey der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

II. Dieses waren die vollkommenen Verbindungen; die unvollkommenen sind diejenigen, da willkührliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Malerey mit der Poesie seyn würde. Wegen des Unterschiedes, daß die Zeichen der einen im Raume, und die Zeichen der andern in der Zeit auf einander folgen, kann keine vollkommene Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bey welcher die eine der andern untergeordnet ist.

Erstlich also die Verbindung, wo die Malerey der Dichtkunst untergeordnet ist. Hieher gehört der Gebrauch der Bänkelsänger, den Inhalt ihrer Lieder malen zu lassen und darauf zu weisen.

Die Verbindung, welche Caylus angiebt, ist mehr von der Art, wo die alte Pantomime mit der Poesie verbunden war. Diese ist, die Fol-

ge der Zeichen der einen durch die Folge der Zeichen der andern zu bestimmen.

Daß die Malerey sich natürlicher Zeichen bedienet, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkührlicher Zeichen bedienen kann.

Indeß sind beyde hierin auch nicht so weit aus einander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkührlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie entstanden sind, und daß die ersten erfundenen Wörter gewisse Aehnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch jetzt noch in allen Sprachen, mehr oder weniger, nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernt ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entstehet das, was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennt, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

So weit indeß die verschiedenen Sprachen größtentheils in ihren einzelnen Worten von einander abgehen, so viel Aehnliches haben sie noch in denjenigen Fällen, in welchen, allem

Ansehen nach, die ersten Menschen die ersten Töne von sich hören liessen. Ich meyne, bey dem Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken, mit einem Worte die Interjektiones, sind in allen Sprachen ziemlich einerley, und verdienen daher, als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichthum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache, und ob ich schon weiß, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beynahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjectionen, Philoktet bey dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Uebersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen seyn, was er dafür substituiren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nehmlich alle die Worte vollkommen so auf einander folgen, als die Dinge selbst, welche sie ausdrücken. Dieses ist ein anderer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdienet.

Das Bisherige erweiset, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkührlichen Zeichen zu dem Werthe der natürlichen zu erheben, nehmlich die Metapher. Da nehmlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Aehnlichkeit mit den Dingen bestehet, so führet sie, anstatt dieser Aehnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Aehnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichnisse. Denn das Gleichniß ist im Grunde nichts, als eine ausgemalte Metapher, oder die Metapher nichts, als ein zusammengezogenes Gleichniß.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Malerey befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, giebt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkührliche ausdrücken muß.

Nicht jeder Gebrauch der willkührlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist Poesie. Warum soll jeder Gebrauch natürlicher neben einander stehender sichtbarer Zeichen Malerey

seyn, in so fern Malerey für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch giebt, der nicht eigentlich auf die Täuschung gehet, durch den man mehr zu belehren als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen als mit sich fortzureißen sucht; das ist, so gut die Sprache ihre Poesie hat: so gut muß auch die Malerey dergleichen haben.

Es giebt also poetische und prosaische Maler.

Prosaische Maler sind diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.

1) Ihre Zeichen sind neben einander stehend; welche folglich Dinge, die auf einander folgen, damit vorstellen.

2) Ihre Zeichen sind natürlich; welche folglich sie mit willkührlichen vermischen, die Allegoristen.

3) Ihre Zeichen sind sichtbar; welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare, oder Gegenstände anderer Sinne vorstellen wollen. Erläuterung: the enraged Musician von Hogarth.

Die Malerey sagt man, bedienet sich natürlicher Zeichen. Dieses ist, überhaupt zu reden, wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkührlichen Zeichen bediene; wovon an einem andern Orte.

Und hiernächst lasse man sich belehren, daß selbst ihre natürlichen Zeichen, unter gewissen Umständen, es völlig zu seyn aufhören können.

Ich meyne nehmlich so: unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten, Linien, und aus diesen zusammen gesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältniß haben, welches sie in der Natur haben; eine jede derselben muß auch die nehmliche und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspunkte haben würde, aus welchem das Gemälde betrachtet werden soll.

Derjenige Maler also, welcher sich vollkommner natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße oder wenigstens nicht merklich unter Lebensgröße malen. Derjenige, welcher zu weit unter diesem Maße bleibt, der Verfertiger kleiner Cabinetstücke, der Miniaturmaler, kann im Grunde ebenderselbe große Künstler seyn; nur muß er nicht verlangen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung thun sollen, welche jene Werke haben und thun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabey bewußter, als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungs-

kraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erhe-
ben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie
mag noch so geschwind, noch so leicht seyn, ver-
hindert doch immer, daß die Intuition des Be-
zeichneten nicht zugleich mit der Intuition des
Zeigens erfolgen kann.

Man dürfte vielleicht einwenden: die Di-
mensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie ge-
sehen werden, sind wandelbar; sie hängen von
der Entfernung ab, und es giebt Entfernun-
gen, in welchen eine menschliche Figur nur
eine Spanne, ein Zoll groß zu seyn scheinet,
welchem nach man auch nur anzunehmen braucht,
daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung
genommen sey, um die Zeichen für vollkommen
natürlich gelten zu lassen.

Allein ich antworte: in der Entfernung, in
welcher eine menschliche Figur nur von der
Größe einer Spanne, oder eines Zolles zu seyn
scheinet, erscheinet sie auch undeutlicher: das ist
aber bey den verjüngten Figuren in dem Vor-
grunde kleiner Gemälde nicht, und die Deut-
lichkeit ihrer Theile widerspricht der annehmli-
chen Entfernung, und erinnert uns zu lebhaft,
daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wie viel die Größe
der Dimensionen zu dem Erhabenen beyträgt,
und dieses Erhabene verliert sich durch die Ver-
jüngung in der Malerey gänzlich. Ihre größ-
ten Thürme, ihre schärfsten, rauhesten Abstürze,

ihre noch so überhangende Felsen, werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemälde beym Shakespear, wo Edgar den Gloster auf die äusserste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will *)!

— — — — Come on, ſir!
Here's the place; ſtand ſtill. How fearful
And dizzy 'tis to caſt one's eyes ſo low!
The Crows and Choughs, that wing the
midway air,
Shew ſcarce ſo gros as Beetles. Half way
down
Hangs one that gathers ſamphire; dread-
ful trade!
Me thinks he ſeems no bigger than his
head!
The fishermen that walk upon the beaeh
Appear like mice; and yond tall ancho-
ring bark
Diminish'd to her cock; her cock, a buvy
Almoſt too ſimall for ſight. The murmu-
ring ſurge
That on the unnumbred idle Pebble chafer
Cannot be heard ſo high. I'll loock no
more,

*) King Lear Act. IV. Sc. 5.

Last my brain turn and the deficient sight
Topple down headlong —

Mit dieser Stelle des Shakespears ist zu vergleichen die Stelle beym Milton B. VII. v. 210. wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bey weitem die grössere; gleichwohl thut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch nichts anschauend gemacht wird; welches bey dem Shakespear so vortrefflich durch die allmählige Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

III.

Die verschiedenen Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerey.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerey.

Ein schönes Bild in Miniatur kann unmöglich eben dasselbe Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimensionen aber nicht beybehalten werden können, da will der Betrachter sie wenigstens aus der Vergleichung mit gewissen bekannten und bestimmten Größen schließen und beurtheilen können.

Die bekannteste und bestimmteste Größe ist die menschliche Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaße von der menschlichen Gestalt oder von einzelnen Theilen derselben hergenommen worden. Eine Elle, ein Fuß, ein Klafter, ein Schritt, ein Zoll, Mannshoch 2c.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftsmaler, auch außer dem höhern Leben, das sie in sein Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen unter einander, darin werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewissen Maßes durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder Bequemlichkeit gemacht, und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig, können diesen Dienst verrichten 2c.

Und will der Künstler eine ganz unbebaute Wüste, verlassene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Thiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältnisse zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentliche Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maßes kann auch in historischen und nicht bloß in Landschaftsstücken von übler Wirkung seyn. „Die dichterische Erfindung, sagt der Herr von

Hagedorn, sobald sie der bloßen Einbildungskraft überlassen ist, leidet Zwerge und Riesen beysammen; aber die malerische Erfindung, oder die Vertheilung ist nicht so gutwillig und biegsam." Er erläutert seine Meynung durch ein ächtes Gemälde des Alterthums, den schlafenden Cyclopen des Timanthes. Dieses Riesen ungeheure Größe auszudrücken, hat der Künstler dessen Daumen durch darneben gestellte Satyren mit einem Thyrsus ausmessen lassen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer malerischen Zusammensetzung sowohl mit den ersten Begriffen von Gruppiren und unsern jetzigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemäldes nachtheilig. Man kann es dem Herrn von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein es sind dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des erwähnten Kenners; ich füge aus dem, was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat, und für das ungeübtere am meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennet, so weiß ich es aus den Worten, daß er die zwey Extreme meynt, zu welchen die menschliche Gestalt von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein wenn der Maler eine große und eine kleine Figur verbindet,

woher weiß ich, daß es jene Extreme seyn sollen? Ich kann wechselsweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleinere dafür an, so ist die große ein Colossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Lilliputer. Ich kann mir in diesem Falle noch eine größere, und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Maler einen Zwerg oder einen Riesen, oder ob er beydes vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmet hat *); auch Franciscus Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen gebraucht, in einer Zeichnung, die Henr. Cock 1563 gestochen hat. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nehmlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bucklichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnissen wohl gewachsene kleine Menschen vorstellt, so würde ich nicht wissen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese seyn sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte, und es schon wüßte, daß das Alterthum den Herkules zwar als einen großen, aber als keinen ungeheuern Mann vorgestellt. Timanthes läßt

*) Richardson Trait. de la Peinture, T. I. p. 84.

einen Satyr den Daumen des Cyklopen mit einem Thyrsus messen; Miros einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen so gut Riese, als der Cyklope in Betrachtung der Satyren. Dem ohngeachtet thut die ähnliche Ausmessung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyren waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daumen des Cyklopen messen, so erkennen wir klar daraus, wie viel der Cyklope größer alt der Satyr sey. So auch bey den Pygmäen; das Messen der Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules: gleichwohl aber ist es hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen, und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit noch andere Eigenschaften, die wir dabey zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungestaltheit nehmlich, oder das vergrößerte Verhältniß ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den Figuren in concaven oder convexen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen*).

*) Aristoteles Probl. Sect. X. nach der Verbesse-

woher weiß ich, daß es jene Extreme seyn sollen? Ich kann wechselsweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleinere dafür an, so ist die große ein Colossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Lilliputer. Ich kann mir in diesem Falle noch eine größere, und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Maler einen Zwerg oder einen Riesen, oder ob er beydes vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmet hat *); auch Franciscus Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen gebraucht, in einer Zeichnung, die Henr. Cock 1563 gestochen hat. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nehmlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bucklichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnissen wohl gewachsene kleine Menschen vorstellt, so würde ich nicht wissen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese seyn sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte, und es schon wüßte, daß das Alterthum den Herkules zwar als einen großen, aber als keinen ungeheuern Mann vorgestellt. Timanthes läßt

*) Richardson Trait. de la Peinture, T. I. p. 84.

einen Satyr den Daumen des Cyklopen mit einem Thyrsus messen; Miros einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen so gut Riese, als der Cyklope in Betrachtung der Satyren. Dem ohngeachtet thut die ähnliche Ausmessung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyren waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daumen des Cyklopen messen, so erkennen wir klar daraus, wie viel der Cyklope größer alt der Satyr sey. So auch bey den Pygmäen; das Messen der Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules: gleichwohl aber ist es hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen, und die Idee von dieser hätte Floris am lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit noch andere Eigenschaften, die wir dabey zu denken gewohnt sind, gegeben hätte; die Ungestaltheit nehmlich, oder das vergrößerte Verhältniß ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den Figuren in concaven oder convexen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen*).

*) Aristoteles Probl. Sect. X. nach der Verbesse-

IV.

Kleinere Fragmente artistischen Inhalts,

welche bey der zweyten Ausgabe des Laokoon schon als Anhang bekannt gemacht worden sind.

1.

Allegorie.

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fictionen ist beym Milton (Paradise loost Buch III. 685.) wo Satan den Uriel hintergehet.

— Oft though wisdom wake, suspision sleeps
At wisdom's gate, and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems —

„Oft, wenn gleich die Weisheit wacht, schläft der Argwohn an ihren Thüren, und giebt sein Amt der Einfalt, maßen die Güte nichts Böses vermuthet, wo nichts Böses hervorblickt.“

Und so gefallen mir die allegorischen Fictionen; aber sie weitläuftig ausbilden, die erdich-

rung des Vossius ad Pompon. Melam lib. III. cap. 8. p. 587.

teten Wesen nach allen ihren Attributen der Malerey beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherley Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz.

Die einzige Weise indeß, wie eine weitläuftigere allegorische Fiction noch erträglich zu machen ist, ist von dem Cebes gebraucht worden: er erzählt nicht die bloße Fiction, sondern so wie sie von einem Maler behandelt worden.

2.

Von den nothwendigen Fehlern.

Dieses Kapitel der Aristotelischen Dichtkunst ist bisher noch am wenigsten commentirt worden.

Ich nenne nothwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht seyn würden, denen man nicht anders, als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann.

So ist im Milton ein nothwendiger Fehler, der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welche Kenntnisse voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden: aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müssen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist unstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen

Bildern zu füllen, als überall adäquat zu seyn. Z. E. B. V. 388. von den Fahnen und Standarten der Engel — desgleichen gehören seine theologischen Fehler hieher, oder dasjenige, was mit den genauern Begriffen, die wir uns von den Geheimnissen der Religion zu machen haben, zu streiten scheinet, ohne welches er aber das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzählen können, was vor der Zeit geschahe. Z. E. wenn er den Allmächtigen (B. V. 604.) zu seinen Engeln sagen läßt:

This day I have begot whom I declare
My only ſon, and on this holy hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand; your head I him appoint.

Heute mag hier immer heißen von Ewigkeit; Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeuget; gut: aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit das, was er seyn sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch nicht für ihren Herrn erklärt war. Und das ist nach unserer Orthodoxie falsch. Will man sagen, Gott hätte bis dahin die Engel in der Unwissenheit von den Geheimnissen seiner Dreyeinigkeit gelassen: so würden eine Menge abgeschmackte und unverdauliche Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung des Milton

ist diese, daß er nothwendig diesen Fehler begehen mußte, daß dieser Fehler auf keine Weise auszuweichen ist, wenn er das nach einer uns verständlichen Zeitfolge erzählen will, was in keiner solchen Zeitfolge geschehen ist. Soll die Ursache des Falles der bösen Engel ihre Beneidung der höhern Würde des Sohnes seyn, so muß man sich vorstellen, daß diese Beneidung eben so von Ewigkeit erfolgt, als die Geburt des Sohnes rc. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine bessere Ursache hätte erdenken sollen, als diese, welche nicht in der Schrift, sondern nur bloß in den Vorstellungen einiger Kirchenväter gegründet ist.

3.

Ueber eine Stelle

aus Winkelmanns Geschichte der Künste, den Zenodorus betreffend.

„Plinius, sagt Herr Winkelmann S. 369. berichtet, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden in Erz zu gießen, und er beruft sich auf die Colossalische Statue dieses Kaisers vom Zenodorus, dem es bey aller seiner Kunst in dieser Arbeit nicht gelingen wollen. Es ist aber hieraus, wie Donati und Nardini wollen, nicht zu schließen, daß diese Statue von Marmor gewesen.“

Es ist gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle des Plinius, auf die es hier ankömmt, nicht verstanden und eine Unwahrheit daraus geschlossen haben. Aber auch Herr Winkelmann muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt seyn? Wo sagt dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine ungemeine Aehnlichkeit gehabt, daß er schon vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines Colossalischen Merkurs bewährt. Und die Bewetteiferung der folgenden Kaiser, dem Nero keinen Antheil der Ehre an dessen Statue zu lassen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermeßlicher Mühe von ihrem Orte wegbringen, und anderswo aufrichten zu lassen: Was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderem Werthe gewesen seyn müsse? Plinius sagt zwar: Ea ſtatua indicavit interiſſe fundendi aeris ſcientiam. Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darin den Verlust der Kunst in Metall zu gießen, da nichts darin liegt, als der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewisse Mischung (temperaturam aeris) zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art

zu seyn glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen Geheimnisse; nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimniß darin, daß die Alten das Kupfer, aus welchem sie ihre Bildsäulen gossen, mit Gold und Silber sollen gemischt haben: quondam aes confusum, auro argentuqoe miscebatur *). Dieses Geheimniß war verloren gegangen, und zur Mischung des Kupfers, deren sich die damaligen Künstler bedienten, kam nichts als Bley, wie Plinius selbst diese Mischung deutlich erzählt **). Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: Ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum & Nero largiri aurum argentumque paratus esset, & Zenodorus scientia fingendi cælandique nulli veterum postponeretur ***). Umsonst wollte der verschwenderische Nero Silber und Gold dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen; er verstand nur eine weit geringere Temperatur: aber der geringere Werth des Metalles, worin er arbeitete, hatte keinen Einfluß auf seine Kunst: in dieser wich er keinem Alten; Plinius sagt es; Plinius hatte sein Werk; ihm müssen wir glauben.

*) Plin. lib. XXXIV. sect. 3. Edit. Hard.
) l. c. sect. 20. *) l. c. sect. 18.

„Der schöne Seneca in Erz, sagt Herr Winkelmann in einer neuen Schrift *), den man kürzlich im Herkulane entdeckt, könnte allein ein Zeugniß wider den Plinius geben, welcher vorgiebt, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden habe, in Erz zu gießen.“ — Wem können wir wegen der Schönheit dieses Werkes sicherer trauen als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er streitet mit einem Schatten; Plinius sagt das nicht, was er ihn sagen läßt. Ich weiß den Ort zwar wohl, auf den sich Herr Winkelmann noch berufen könnte; wo nehmlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erztes redet und hinzusetzt: & tamen ars pretiosior erat; nunc incertum est, pejor hæc sit, an materia. Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen; weil er selbst dem Zenodorus ein besseres Zeugniß ertheilt und der Meister des erwähnten Seneca gleichfalls ein besseres verdient.

---

*) Nachrichten von den neuesten Herkulanischen Entdeckungen, S. 35.

4.

Ueber einige Stellen aus dem Montfaucon.

Montfaucon Antiquité Expliquée.

Prémière Partie.

Second. Edit. de Paris 1722.

S. 50.

Montfaucon hält einen Kopf mit einem Barte und weit geöffnetem Munde, den er in seinem eigenen Cabinette gehabt, für einen Jupiter, qui rend des oracles. Höchst abgeschmackt! Der Kopf ist offenbar eine Larve. Die weite Oeffnung des Mundes für einen redenden Gott würde nichts weniger als nach dem alten Geschmacke seyn.

S. 52.

Auf dem geschnittenen Stein aus dem Maffei n. 5. Tab. XIX., welcher die Entführung der Europa vorstellt, läßt der Künstler den Stier nicht schwimmen, sondern auf der Fläche des Wassers, wie auf dem Eise laufen. So schön dieses Bild in der Poesie ist, wo man sich die äußerste Geschwindigkeit dazu denken kann; so anstößig ist es auf einem Kunstwerke, weil der Begriff, den die materielle Kunst von der Geschwindigkeit geben kann, nur sehr schwach, die Schwere des Stiers dagegen zu sichtlich ist.

S. 64.

Die Tuccia Vestalis mit dem Siebe, eine kleine Statue beym Montfaucon Tab. XXVIII. 1. hat keinen Schleyer; auch nicht einmal infulam; sie ist in ihren freyen natürlichen Haaren; ein Beweis, daß die Alten auch das Costume der Schönheit nachsetzten.

S. 76.

Der Minotaurus war nach der Fabel ein ordentlicher Mensch, nur mit einem Ochsenkopfe. Doch man wird wenig alte Monumente finden, wo er so abgebildet. Die Figur ist nicht schön; aber die Künstler machten eine Art von Centaurus daraus, welches zwar eine schönere, aber eine weit abgeschmacktere Figur ist, indem sie nunmehr zwey Bäuche, zwey Werkstätten der animalischen Oekonomie hat, welches eine offenbare Absurdität ist.

S. 96.

Von dem Hinken des Vulkans. In den noch übrigen Bildsäulen des Montfaucon, erscheint er hinkend. Die alten Künstler indeß, die ihn hinkend machten, thaten es ohne Nachtheil der Schönheit. Cicero de natura Deorum 1. sagt: Athenis laudamus Vulcanum, quem fecit Alcamenes, in quo stante atque vestito apparet claudicatio non deformis.

S. 125.

Montfaucon hält die Figuren, die beym Stosch für Diomedes gelten, für Bellinorios, wel-

ches mir sehr wahrscheinlich ist. Doch giebt er S. 145. Tab. LXXXVI. 1. eine dergleichen Figur selbst für einen Diomedes aus.

S. 194.

Montfaucon bringt einen geschnittenen Stein bey, auf dem ein Herkules mit der Keule und die auf den Rücken geworfene Löwenhaut, mit der Umschrift Anteros. Er nimmt Anteros für Gegenliebe. Un autre image d'Anteros, eſt ſi extraordinaire, qu'on ne la prendroit jamais pour telle, ſi l'inſcription Anteros n'en faiſoit foi. Cette image reſſemble parfaitement à un Hercule barbu, qui porte la maſſue ſur l'epaule. La beau de bête, qui pend derrière, paroit d'être non pas d'un lion, comme on la voit dans Hercule, mais d'un ſanglier. La petiteſſe de la pierre, qui eſt une cornaline, certainement antique, ne permet pas de la bien diſtinguer. Cette figure eſt ſi eloignée de l'idée, qu'on a ordinairement d'Anteros, que pluſieurs aimeroient mieux croire, que c'eſt le nom d'ouvrier & que la figure repreſentée eſt un Hercule. Und so ist es auch; denn Stosch führt einen andern geschnittenen Stein mit diesem Worte an.

S. 221.

Der Name des Glycon findet sich auch auf einem Basrelief beym Boissard, woraus es Montfaucon, Pl. CXXXV. anführt. Es stellt

den Herkules mit der Keule vor, an der sich ein Cupido hält, und hinter der er vor einem vorstehenden Adler mit dem Blitze in den Klauen, Schutz suchet. Θεωι Αλεξικακωι Γλυκων.

Die Büste des Bacchus Pl. CXLVIII. aus des Begers Brandenb. Kabinette öffnet den Mund, daß die unterste Reihe Zähne zu sehen, um die Trunkenheit auszudrücken.

Auch eine größere Oeffnung haben die Bacchantinnen, als die No. 4. Pl. CLXI.

Desgleichen die lachenden Frauen aus dem Beger Pl. CLXXIII.

S. 293.

Die kleine Statue mit einem Fuße auf einer Kugel, in der einen Hand einen zerbrochenen Degen, die Montfaucon für die Göttin Rom ausgiebt, ist vielleicht ein Sphäromachus.

S. 359.

Was Tab. CCXII. Maffei für den Pudicilium ausgiebt, scheint mir Ariadne zu seyn. Die andern beyden Figuren scheinen Bacchus und einer von seinem Gefolge zu seyn, welcher letztere den Gott abziehen will, bey der Ariadne länger zu verweilen; so wie auf dem geschnittenen Steine aus dem königlichen Cabinette Tab. CL. 1.

5.

Ueber eine Stelle aus dem Potter.

Clemens Alexandrinus, wenn er von den Bildsäulen der heidnischen Götter und ihren charakteristischen Kennzeichen spricht, (Cohort. ad Gentes p. 50. edit. Potteri) sagt unter andern, daß, so wie Vulkanus aus den Werkzeugen seiner Kunst, Neptunus aus dem Dreyzack, Ceres ἀπο της συμφορας erkannt werden müsse. Dieses giebt Potter, in seiner neuen Uebersetzung desjenigen Stückes, worin es sich befindet, durch calamitatis descriptione. Was heißt das? Was ist das für eine Landplage, woraus Ceres zu erkennen sey? Es müßte die Unfruchtbarkeit seyn. Aber wie kann die Unfruchtbarkeit an einer Statue so deutlich angedeutet werden, daß sie zu einem Kennzeichen der Göttin werden kann? Potter hat ein unverständliches Wort eben so unverständlich übersetzt. Denn es ist wirklich nicht einzusehen, was Clemens mit seiner συμφορα will. Es wäre denn, daß συμφορα, als ein vocabulum μεσον, eben sowohl die Fruchtbarkeit als Unfruchtbarkeit bedeuten könne, und daß er also das Bezeichnete für das Zeichen, die Fruchtbarkeit für die Kornähren, mit welchen Ceres gebildet wird, gesetzt hätte. Oder συμφορα, da es auch für συμβολη gebraucht wird, und überhaupt etwas Zusammengebrachtes anzeigt, müßte den Strauß

von verschiedenen Kornähren und Mohnköpfen, den ihr der Künstler in die Hand zu geben pflegt, bedeuten können, wovon sich aber schwerlich eine ähnliche Stelle dürfte anführen lassen. Hat keine von beyden Vermuthungen statt, so bleibt nichts übrig, als das συμφορα für verfälscht zu halten; oder vielleicht hat man σιτοφοριας, oder wenn man von dem Zuge der Buchstaben noch weiter abgehen darf, λικνοφοριας oder κανηφοριας dafür zu lesen. Denn der Korb, λικνον, κανης, war allerdings das Kennzeichen der Ceres; selbst ihr Kopfputz war öfters ein kleiner Korb, wie Spanheim (ad Callimachi Hymn. in Cerer. p. 335. edit. Ern.) aus Münzen zeiget. Beym Montfaucon soll die eine Ceres aus den Handzeichnungen des Le Brun Tab. XLIII. 4. vermuthlich einen dergleichen Korb auf dem Kopf haben. Weil er aber ohne Zweifel nicht deutlich genug gezeichnet war, so wußte Montfaucon selbst nicht, was er daraus machen sollte: Quarta galerum singularem capite gestat; la quatrième a un bonnet extraordinaire. Und in dem deutschen Montfaucon ist aus diesem galero gar ein sonderbarer Helm geworden. Ob das, was neben der Ceres aus dem Boissard (Tab. XLII. 2.) stehet, eben ein Bienenkorb ist, wofür es Montfaucon ausgiebt, weiß ich nicht; es kann der bloße Korb seyn, der bey feyerlichen Aufzügen der Göttin vorgetragen wurde: (Callimachus in Cerer. v. 1

3.) denn ich finde nicht, daß der Ceres die Erfindung der Bienenzucht, so wie des Ackerbaues zugeschrieben werde.

6.

Von einem perspectivischen Gleichnisse des Homers.

Eins von den perspectivischen Gleichnissen ist das, wo Homer *) das Schild des Achilles, oder vielmehr dessen Glanz, mit dem Glanze eines Feuers vergleicht, das von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Oerter, als die Zeitfolgen, hinter einander gestellt.

—αὐταρ ἐπειτα σακος μεγα τε, ςιβαρον τε,
Εἱλετο, τȣ δ᾽ ἀπανευδε σελας γενετ᾽, ἠυτε μηνης.
Ως δ᾽ ὁταν ἐκ ποντοιο σελας ναυτησι φανειη
Καιομενοιο πυρος, το δε καιεται, ὑψοϑ᾽ ὀρεσφι,
Σταϑμῳ ἐν οἰοπολῳ. τȣς δε ȣ̓κ ἐϑελοντας ἀελλαι
Ποντον ἐπ᾽ ἰχϑυοεντα φιλων ἀπανευϑε φερȣσιν.

Der Glanz des Schildes, der Vorgrund; der Glanz, den die Schiffer erblicken, der zweyte; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht, der dritte; die Freunde, von welchen sie fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte.

*) Iliad. T. v. 337. u. f.

7.

Einzelne Gedanken

zur Fortsetzung meines Laokoons.

Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst seyn kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser, können, als sie. Ich finde bey dem Plutarch ein Gleichniß, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er, de Audit. p. 43. edit. Xyl.) mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowohl beyde Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beyder Werkzeuge beraubt.

Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vermögen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht alles was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsere Künste weitläuftiger und schwerer, aber auch von desto weniger Wirkung geworden.

Nach dem Petit mußte nothwendig das Kunstwerk später seyn, als die Beschreibung Virgils: denn er will, daß die ganze Episode des Laokoons eine Erfindung des Virgils sey. (Miscell. observ. Lib. IV. cap. XIII. p. 294.) Tametsi

Servius revera hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione refert: quod piaculum contraxisset coeundo cum uxore ante simulacrum numinis, verosimilius tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem & concavam simulacri compagem transferre in urbem &c. Allein diese Meynung des Petit ist leicht zu widerlegen: indem der Spuren der nehmlichen Geschichte des Laokoon bey frühern und zwar griechischen Scribenten, eben so viele als klare und deutliche sind.

8.

Ueber Gerards Meynung,

daß die Malerey auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist.

Gerard *) glaubt, wider meine Meynung, daß die Malerey auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn, sagt er, ob sie gleich diese Dimonsionen nicht selbst beybehalten kann, so läßt sie ihnen doch ihre comparative Größe,

*) On Taste. London 1759. pag. 24.

und diese ist hinlänglich, das Erhabene hervorzubringen. — Er irrt sich: diese ist hinlänglich um nur zu erkennen zu geben, daß dergleichen comparative große Gegenstände in der Natur erhaben seyn müssen: aber nicht vermögend, die Empfindung selbst hervorzubringen, die sie in der Natur erwecken würden. Ein großer majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich meinen Blick darauf herumreisen lassen kann, daß ich überall, wo ich damit stille stehe, ähnliche Theile von der nehmlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke. Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferplatte gebracht, hört auf erhaben zu seyn, das ist, meine Bewunderung zu erregen, eben deswegen, weil ich ihn auf einmal übersehen kann. Wenn ich mir ihn schon nach allen den gehörigen Dimensionen ausgeführt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehen, aber noch verwundere ich mich nicht. Zwar kann ich mich über seine Figur, über seine edle Einfalt verwundern; aber dieses ist eine Verwunderung, welche aus dem Anschauen der Geschicklichkeit des Künstlers, nicht aber aus dem Anschauen der Dimensionen entstehet.

S. Hagedorn S. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Carnieße anführt, scheint nichts zu seyn und grade gegen

den Werth der Landschaften. Eben weil mehr Mechanisches dabey ist, könnte er mehr davon schreiben.

Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewisse Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hagedorn von dem Apollo Belvedere sagt und Gerard S. 147.

9.

Einige Bemerkungen
aus den Observations sur l'Italie Tom. 11. und
Richardson's Traité de la Peinture Tom. I.

An dem Tage des H. Rochus (S. 30.) haben die Maler zu Venedig die öffentliche Aussetzung ihrer Gemälde, dans la Scuola di S. Roch. Cette Scuola, l'une des prémières de Venise, est remplie de sujets du N. T. de la main de Tintoret, de la plus grande force de ce Maitre. Je suis singulièrement frappé de celui qui répresente l'Annonciation. Le mur, qui ferme la chambre de la Vierge du coté de la campagne, s'ecroule & l'ange entre de plein vol par la brèche.

Dieser Einfall ist vortrefflich. Da der Maler das geistige Wesen des Engels nicht ausdrücken konnte, welches alle Körper, ohne sie zu zerstören, durchdringen kann, so drückt er seine

Macht aus. Am Ende erweckt er auch die nehmliche Idee, daß nehmlich ein solches Wesen von nichts ausgeschlossen, von nichts abgehalten wird; es mag nun durch seine Geistigkeit oder durch seine Macht seyn.

Plinius lib. 35. cap. 37. vom Arellius: Flagitio insigni corrupit artem, Deas pingens ut Dilectarum imagines. Er porträtirte sie, anstatt sie nach dem Ideale zu malen. Das nehmliche haben verschiedene neuere Maler mit der H. Jungfrau gethan, z. E. Carl Maratti, welcher das Vorbild dazu von seiner Frau nahm.

Es hat sogar große Maler gegeben *), welche in ein einziges Gemälde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. E. Titian selbst, die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, von der Veranlassung seines väterlichen Hauses bis zu seinem Elende. Richardson sagt, diese Ungereimtheit sey dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten, und ganze Jahre ein einziges Stück dauern lassen.

Allein der Fehler des Malers ist unendlich ungereimter, als der Fehler des Dichters: denn

*) Richardson Traité de la Peinture Tom. I. S. 43.

1) hat der Maler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unserer Einbildungskraft, in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Orts, zu Hülfe zu kommen. Die Mittel der Perspective ist dazu nicht hinreichend.

2) Der Fehler des Dichters behält noch immer eine grosse Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Akte in Rom und in dem zweyten in Aegypten sind, so sind wir doch in diesen beyden Orten nur nach und nach: wenn der Held im ersten Akte heurathet, und im zweyten schon erwachsene Kinder hat, so bleibt doch noch immer zwischen beyden eine Zwischenzeit; anstatt daß bey dem Maler nothwendig alle verschiedene Orte in einen Ort, und alle verschiedene Zeiten in einen Zeitpunkt zusammen fließen, weil wir alles in ihm auf einmal übersehen.

3) Welches das vornehmste ist: weil in dem Gemälde die Einheit des Helden verloren geht. Denn da ich alles auf einmal darin übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr als einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

Raphael hat in einem von seinen Gemälden im Vatican, welches die wunderbare Befreyung des H. Petrus aus dem Gefängnisse vorstellet, ein dreyfaches Licht angebracht. Das eine ist der Ausfluß von dem Engel, das zweyte die

Wirkung einer Fackel, und das dritte der Schein des Mondes. Diese drey Lichte haben jedes seine ihm eigenthümlich zukommende Scheine und Wiederscheine, und machen zusammen einen wunderbaren Effekt.

Diese Schönheit ist vermuthlich eine von denen, auf die Raphael von ungefähr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie wohl nicht; und sie wird auch daher weder die erste noch die einzige Schönheit in seinem Stücke seyn.

Exempel, daß selbst Raphael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemälden nicht ganz entbehren können. Zum Beweise, wie sehr sich die Malerey von allen Zusammensetzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann, zu hüten habe. Indeß ist es ohne Zweifel immer ein sehr großer Unterschied, wenn Raphael schreibt, und wenn es ein anderer thut. Ohne die Schrift wird man zwar die eigentliche Geschichte des Raphaels nicht verstehen, aber sein Gemälde wird doch noch immer als Gemälde eine vortreffliche Wirkung thun: anstatt daß die meisten andern Geschichtmaler bloß das Verdienst haben, die Geschichte ausgedruckt zu haben.

Ich kann in der Notte del Correggio, in welchem sich alles Licht von dem gebornen Heilande ausbreitet, nicht mit Richardson einerley Meynung seyn, daß der Maler deswegen den vollen Mond hätte weglassen sollen, weil er nicht leuchtet. Eben dieses Nichtleuchten ist hier ein sinnlicher Gedanke des Malers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das kleine verdunkeln müsse. Dieser Gedanke ist mehr werth, als der kleine Anstoß, den das Auge dabey hat, welcher Anstoß noch dazu uns eben auf die Sache aufmerksam macht.

Was Richardson S. 120. u. f. von der Vortrefflichkeit der Handzeichnungen sagt, ist sehr dienlich, den Werth der Coloristen zu bestimmen. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freyheit der Gedanken, grade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Maler einen Geist, ein Leben, eine Freyheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Malereyen vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen liquido Dinge ausführen kann, die der, welcher mehrere Farben, besonders in Oel,

zu menagiren hat, nicht erreichen kann: So frage ich, ob wohl das bewundernswürdigste Colorit uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann? Ja, ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oelfarben zu malen, möchte gar nicht seyn erfunden worden?

Ist es wohl wahrscheinlich, daß die Hoffnung, welche Richardson äußert, dürfte erfüllet werden: daß ein Maler aufstehen werde, welcher den Raphael überträfe, indem er den Contour der Alten mit dem besten Colorit der Neuern verbände? Es ist wahr, ich sehe keine Unmöglichkeit, warum sich diese beyden Stücke nicht sollten verbinden lassen, und warum eines das andere ausschließen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen. Was von den Handzeichnungen angemerkt worden, scheint diese Frage zu verneinen. Ist sie aber nicht anders zu verneinen; wird jeder Meister, je weiter er es in dem einen Theile gebracht hat, desto weiter in dem andern nothwendig zurückbleiben: so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu seyn wünschen werden? Wegen der Vortrefflichkeit der Zeichnungen kömmt S. 26. Sur l'art de critiquer en fait Peinture noch eine schöne Stelle vor.

V.

Wie
die Alten den Tod gebildet.

. . . . Nullique ea tristis imago!
STATIUS.

Eine Untersuchung.

1769.

Vorrede.

Ich wollte nicht gern, daß man diese Untersuchung nach ihrer Veranlassung schätzen möchte. Ihre Veranlassung ist so verächtlich, daß nur die Art, wie ich sie genutzt habe, mich entschuldigen kann, daß ich sie überhaupt nutzen wollen.

Nicht zwar, als ob ich unser itziges Publikum gegen alles, was Streitschrift heißt und ihr ähnlich siehet, nicht für ein wenig allzu ekel hielte. Es scheinet vergessen zu wollen, daß die Aufklärung so mancher wichtigen Punkte dem bloßen Widerspruche zu danken hat, und daß die Menschen noch über nichts in der Welt einig seyn würden, wenn sie noch über nichts in der Welt gezankt hätten.

„Gezankt;“ denn so nennet die Artigkeit al-

les Streiten: und Zanken ist etwas so Unmanierliches geworden, daß man sich weit weniger schämen darf, zu hassen und zu verleumden, als zu zanken.

Bestände indeß der größere Theil des Publici, das von keinen Streitschriften wissen will, etwa aus Schriftstellern selbst; so dürfte es wohl nicht die bloße Politesse seyn, die den polemischen Ton nicht dulden will. Er ist der Eigenliebe und dem Selbstdünkel so unbehäglich! Er ist den erschlichenen Namen so gefährlich!

Aber die Wahrheit, sagt man, gewinnet dabey so selten. — So selten? Es sey, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden: so hat dennoch die Wahrheit bey jedem Streite gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genähret, hat Vorurtheil und Ansehen in einer beständigen Erschütterung erhalten; kurz, hat die geschminkte Unwahrheit verhindert, sich an der Stelle der Wahrheit festzusetzen.

Auch kann ich nicht der Meynung seyn, daß wenigstens das Streiten nur für die wichtigern Wahrheiten gehöre. Die Wichtigkeit ist ein relativer Begriff, und was in einem Betracht sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntniß, ist dazu Eine Wahrheit so wichtig als die andere: und wer in dem allergeringsten

Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit bloß der Wahrheit wegen liebet.

Ich will meine Denkungsart hierin niemanden aufdringen. Aber den, der am weitesten davon entfernt ist, darf ich wenigstens bitten, wenn er sein Urtheil über diese Untersuchung öffentlich sagen will, es zu vergessen, daß sie gegen jemand gerichtet ist. Er lasse sich auf die Sache ein, und schweige von den Personen. Welcher von diesen der Kunstrichter gewogener ist, welche er überhaupt für den bessern Schriftsteller hält, verlangt kein Mensch von ihm zu wissen. Alles was man von ihm zu wissen begehret, ist dieses, ob er, seinerseits in die Wagschale des einen oder des andern etwas zu legen habe, welches in gegenwärtigem Falle den Ausschlag zwischen ihnen ändere, oder vermehre. Nur ein solches Beygewicht, aufrichtig ertheilet, macht ihn dazu, was er seyn will: aber er bilde sich nicht ein, daß sein bloßer kahler Ausspruch ein solches Beygewicht seyn kann. Ist er der Mann, der uns beyde übersieht, so bediene er sich der Gelegenheit, uns beyde zu belehren.

Von dem Tumultuarischen, welches er meiner Arbeit gar bald anmerken wird, kann er sagen, was ihm beliebt. Wenn er nur die Sache darunter nicht leiden läßt. Allerdings hätte

ich mit mehr Ordnung zu Werke gehen können: ich hätte meine Gründe in ein vortheilhafteres Licht stellen können; ich hätte noch dieses und jenes seltene oder kostbare Buch nutzen können; —was hätte ich nicht alles!

Dabey sind es nur längst bekannte Denkmale der alten Kunst, die mir freygestanden, zur Grundlage meiner Untersuchung zu machen. Schätze dieser Art kommen täglich mehrere an das Licht: und ich wünschte selbst von denen zu seyn, die ihre Wißbegierde am ersten damit befriedigen können. Aber es wäre sonderbar, wenn nur der reich heißen sollte, der das meiste frisch gemünzte Geld besitzet. Die Vorsicht erforderte vielmehr, sich mit diesem überhaupt nicht eher viel zu bemengen, bis der wahre Gehalt außer Zweifel gesetzt worden.

Der Antiquar, der zu einer neuen Behauptung uns auf ein altes Kunstwerk verweiset, das nur er noch kennet, das er zuerst entdeckt hat, kann ein sehr ehrlicher Mann seyn; und es wäre schlimm für das Studium, wenn unter achten nicht sieben es wären. Aber der, der, was er behauptet, nur aus dem behauptet, was ein Boissard oder Pighius hundert und mehr Jahre vor ihm gesehen haben, kann schlechterdings kein Betrüger seyn; und etwas Neues an dem Alten entdecken, ist wenigstens eben so rühmlich, als das Alte durch etwas Neues bestätigen.

Veranlassung.

Immer glaubt Herr Klotz, mir auf den Fersen zu seyn. Aber immer, wenn ich mich, auf sein Zurufen, nach ihm umwende, sehe ich ihn, ganz seitab, in einer Staubwolke, auf einem Wege einherziehen, den ich nie betreten habe.

„Herr Lessing, lautet sein neuester Zuruf dieser Art*), wird mir erlauben, der Behauptung, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt hätten, (s. Laokoon) eben den Werth beyzulegen, den seine zween andern Sätze, daß die Alten nie eine Furie, und nie schwebende Figuren ohne Flügel gebildet, haben. Er kann sich sogar nicht bereden, daß das liegende Skelet von Bronze, welches mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruhet, in der herzoglichen Gallerie zu Florenz, eine wirkliche Antike sey. Vielleicht überredet er sich eher, wenn er die geschnittenen Steine ansieht, auf welchen ein völliges Gerippe abgebildet ist (s. Buonarotti Oss. sopr. alc. Vetri t. XXXVIII. 3. und Lipperts Daktyliothek, zweytes Tausend, n. 998.) Im Museo Florentino sieht man dieses Skelet, welchem ein sitzender Alter etwas vorbläst, gleichfalls auf einem Steine. (s. Les Satires de Perse par Sinner S. 30.) Doch

*) In der Vorrede zum zweyten Theile der Abhandlungen des Grafen Caylus.

geschnittene Steine, wird Herr Lessing sagen, gehören zur Bildersprache. Nun so verweise ich ihn auf das metallene Skelet in dem Kicherschen Museo. (s. Ficcoroni Gemmas antiq. rarior. t. VIII.) Ist er auch hiemit noch nicht zufrieden, so will ich ihn zum Ueberflusse erinnern, daß bereits Herr Winkelmann in seinem Versuch der Allegorie S. 81. zwoer alten Urnen von Marmor in Rom Meldung gethan, auf welchen Todtengerippe stehen. Wenn Herr Lessingen meine vielen Beyspiele nicht verdrüßlich machen, so setze ich noch Sponii Miscell. antiq. erud. Sect. I. Art. III. hinzu: besonders n. 5. Und da ich mir einmal die Freyheit genommen, wider ihn einiges zu erinnern, so muß ich ihn auf die prächtige Sammlung der gemalten Gefäße des Herrn Hamilton verweisen, um noch eine Furie auf einem Gefäße zu erblicken. (Collection of Etruscan, Grecian and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. Wm. Hamilton n. 6."

Es ist, bey Gott, wohl eine grosse Freyheit, mir zu widersprechen! Und wer mir widerspricht, hat sich wohl sehr zu bekümmern, ob ich verdrüßlich werde, oder nicht!

Allerdings zwar sollte ein Widerspruch, als womit mich Herr Klotz verfolgt, in die Länge auch den gelassensten, kältesten Mann verdrüßlich machen. Wenn ich sage, „es ist noch nicht Nacht:" so sagt Herr Klotz, "aber Mittag ist

doch schon längst vorbey." Wenn ich sage, sieben und sieben macht nicht funfzehn:" so sagt er, „aber sieben und achte macht doch funfzehn." Und das heißt er, mir widersprechen, mich widerlegen, mir unverzeihliche Irrthümer zeigen.

Ich bitte ihn, einen Augenblick seinen Verstand etwas mehr, als sein Gedächtniß zu Rathe zu ziehen.

Ich habe behauptet, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt: und ich behaupte es noch. Aber sagen, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt: heißt denn dieses von ihnen sagen, daß sie überhaupt kein Skelet vorgestellet? Ist denn unter diesen beyden Sätzen so ganz und gar kein Unterschied, daß, wer den einen erweiset, auch nothwendig den andern erwiesen hat? daß wer den einen leugnet, auch nothwendig den andern leugnen muß?

Hier ist ein geschnittener Stein, und da eine marmorne Urne, und dort ein metallenes Bildchen: alle sind ungezweifelt antik, und alle stellen ein Skelet vor. Wohl! Wer weiß das nicht? Wer kann das nicht wissen, dem gesunde Finger und Augen nicht abgehen, so bald er es wissen will? Sollte man in den antiquarischen Werken nicht etwas mehr als gebildert haben?

Diese antike Kunstwerke stellen Skelete vor: aber stellen denn diese Skelete den Tod vor? Muß denn ein Skelet schlechterdings den Tod,

das personificirte Abstractum des Todes, die Gottheit des Todes, vorstellen? Warum sollte ein Skelet nicht auch bloß ein Skelet vorstellen können? Warum nicht auch etwas anders?

Untersuchung.

Der Scharfsinn des Herrn Klotz geht weit! — Mehr brauchte ich ihm nicht zu antworten: aber doch will ich mehr thun, als ich brauchte. Da noch andere Gelehrte an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz, mehr oder weniger, Theil nehmen: so will ich für diese hier zweyerley beweisen.

Vors erste: daß die alten Artisten den Tod, die Gottheit des Todes, wirklich unter einem ganz andern Bilde vorstellten, als unter dem Bilde des Skelets.

Vors zweyte: daß die alten Artisten, wenn sie ein Skelet vorstellten, unter diesem Skelete etwas ganz anders meyneten, als den Tod, als die Gottheit des Todes.

I. Die alten Artisten stellten den Tod nicht als ein Skelet vor: denn sie stellten ihn, nach der Homerischen Idee *), als den Zwillingsbruder des Schlafes vor, und stellten beyde, den Tod und den Schlaf, mit der Aehnlichkeit unter sich vor, die wir an Zwillingen so natürlich

*) Ιλ. π. v. 681. 82.

erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz, in dem Tempel der Juno zu Elis, ruhten sie beyde als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere schwarz; jener schlief, dieser schien zu schlafen; beyde mit über einander geschlagenen Füßen *).

Hier nehme ich einen Satz zu Hülfe, von welchem sich nur wenige Ausnahmen finden dürften. Diesen nehmlich, daß die Alten die sinnliche Vorstellung, welche ein idealisches Wesen einmal erhalten hatte, getreulich beybehielten. Denn ob dergleichen Vorstellungen schon willkührlich sind, und ein jeder gleiches Recht hätte, sie so oder anders anzunehmen: so hielten es dennoch die Alten für gut und nothwendig, daß sich der spätere dieses Rechtes begebe, und dem ersten Erfinder folge. Die Ursache ist klar: ohne diese allgemeine Einförmigkeit, ist keine allgemeine Erkenntlichkeit möglich.

Folglich auch, jene Aehnlichkeit des Todes mit dem Schlafe von den griechischen Artisten einmal angenommen, wird sie von ihnen, allem Vermuthen nach, auch immer seyn beobachtet worden. Sie zeigte sich ohnstreitig an den Bildsäulen, welche beyde diese Wesen zu Lacedämon hatten: denn sie erinnerten den Pausanias **)

*) Pausanias Eliac. cap. XVIII. p. 442. edit. Kuhn. Laokoon.

**) Laconic. cap. XXII. p. 253.

an die Verbrüderung, welche Homer unter ihnen eingeführet.

Welche Aehnlichkeit mit dem Schlafe aber läßt sich im geringsten denken, wenn der Tod als ein bloßes Gerippe ihm zur Seite stand?

„Vielleicht, schrieb Winkelmann, war der Tod bey den Einwohnern von Gades, dem heutigen Cadix, welche unter allen Völkern die einzigen waren, die den Tod verehrten, also gestaltet.“—Als Gerippe nehmlich.

Doch Winkelmann hatte zu diesem Vielleicht nicht den geringsten Grund. Philostrat*) sagt bloß von den Gaditanern, „daß sie die einzigen Menschen wären, welche dem Tode Päane sängen.“ Er erwähnt nicht einmal einer Bildsäule, geschweige daß er im geringsten vermuthen lasse, diese Bildsäule habe ein Gerippe vorgestellt. Endlich, was würde uns auch hier die Vorstellung der Gaditaner angehen? Es ist von den symbolischen Bildern der Griechen, nicht der Barbaren die Rede.

Ich erinnere beyläufig, daß ich die angezogenen Worte des Philostrats, τον ϑανατον μονοι ἀνϑρωπων παιανιζονται, nicht mit Winkelmannen übersetzen möchte, „die Gaditaner wären unter allen Völkern die einzigen gewesen, welche den Tod verehret.“ Verehret sagt von den Gaditanern zu wenig, und verneinet von

*) Vita Apollon. lib. V. cap. 4.

den übrigen Völkern zu viel. Selbst bey den Griechen war der Tod nicht ganz ohne Verehrung. Das Besondere der Garditaner war nur dieses, daß sie die Gottheit des Todes für erbittlich hielten; daß sie glaubten, durch Opfer und Päane seine Strenge mildern, seinen Schluß verzögern zu können. Denn Päane heißen im besonderern Verstande Lieder, die einer Gottheit zur Abwendung irgend eines Uebels gesungen werden. Philostrat scheinet auf die Stelle des Aeschylus anzuspielen, wo von dem Tode gesagt wird, daß er der einzige unter den Göttern sey, der keine Geschenke ansehe, der daher keine Altäre habe, dem keine Päane gesungen würden:

Οὐδ' ἐςι βωμος, ὐδε παιωνιζεται —

Winkelmann selbst merket, in seinem Versuche über die Allegorie, bey dem Schlafe an, daß auf einem Grabsteine in dem Pallaste Albani, der Schlaf als ein junger Genius, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, nebst seinem Bruder, dem Tode, vorgestellet wären, und eben so abgebildet fänden sich diese zwey Genii auch an einer Begräbnißurne in dem Collegio Clementino zu Rom." Ich wünschte, er hätte sich dieser Vorstellung bey dem Tode selbst wiederum erinnert. Denn so würden wir die einzig gemeine und allgemeine Vorstellung des Todes da nicht vermissen, wo er uns nur

mit verschiedenen Allegorien verschiedener Arten des Sterbens abfindet.

Auch dürfte man wünschen, Winkelmann hätte uns die beyden Denkmähler etwas näher beschrieben. Er sagt nur sehr wenig davon, und das Wenige ist so bestimmt nicht, als es seyn könnte. Der Schlaf stützet sich da auf eine umgekehrte Fackel: aber auch der Tod? und vollkommen eben so? Ist gar kein Abzeichen zwischen beyden Geniis? und welches ist es? Ich wüßte nicht, daß diese Denkmähler sonst bekannt gemacht wären, wo man sich Raths erholen könnte.

Jedoch sie sind, zum Glücke, nicht die einzigen ihrer Art. Winkelmann bemerkte auf ihnen nichts, was sich nicht auch auf mehrern, und längst vor ihm bekannten, bemerken ließe. Er sahe einen jungen Genius mit umgestürzter Fackel, und der ausdrücklichen Ueberschrift Somno: aber auf einem Grabsteine beym Boissard*) erblicken wir die nehmliche Figur, und die Ueberschrift Somno Orestilia Filia läßt uns wegen der Deutung derselben eben so wenig ungewiß seyn. Ohne Ueberschrift kömmt sie eben daselbst noch oft vor: ja auf mehr als einem Grabsteine und Sarge kömmt sie doppelt vor**). Was kann aber in dieser vollkommnen ähnlichen Verdoppelung, wenn das eine Bild der Schlaf

*) Topogr. Parte III. p. 48. **) P. V. p. 22. 23.

ist, das andere wohl schicklicher seyn, als der Zwillingsbruder des Schlafes, der Tod?

Es ist zu verwundern, wie Alterthumsforscher dieses nicht wissen, oder wenn sie es wußten, in ihren Auslegungen anzuwenden vergessen konnten. Ich will hiervon nur einige Beyspiele geben.

Vor allen fällt mir der marmorne Sarg bey, welchen Bellori in seinen Admirandis bekannt gemacht, und von dem letzten Schicksale des Menschen erkläret hat. Hier zeiget sich unter andern ein geflügelter Jüngling, der in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen, neben einem Leichname stehet, mit seiner Rechten und dem Haupte auf einer umgekehrten Fackel ruhet, die auf die Brust des Leichnames gestützet ist, und in der Linken, die um die Fackel herabgreift, einen Kranz mit einem Schmetterlinge hält. Diese Figur, sagt Bellori, sey Amor, welcher die Fackel, das ist, die Affekten, auf der Brust des verstorbenen Menschen auslösche. Und ich sage, diese Figur ist der Tod!

Nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling, muß ein Amor seyn. Amor, und das Heer seiner Brüder, hatten diese Bildung mit mehrern geistigen Wesen gemein. Wie manche aus dem Geschlecht der Genii, wurden als Knaben vorgestellet *)! Und was hatte nicht seinen Ge-

*) Barthius ad Rutilii lib. I. v. 327. p. 121.

nius? Jeder Ort; jeder Mensch; jede gesellschaftliche Verbindung des Menschen; jede Beschäftigung des Menschen, von der niedrigsten bis zur größten *); ja, ich möchte sagen, jedes unbelebte Ding, an dessen Erhaltung gelegen war, hatte seinen Genius.—Wann dieses, unter andern auch dem Herrn Klotz, nicht eine ganz unbekannte Sache gewesen wäre: so würde er uns sicherlich mit dem größten Theile seiner zuckersüßen Geschichte des Amors aus geschnittenen Steinen **) verschonet haben. Mit den aufmerksamsten Fingern forschte dieser große Gelehrte diesem niedlichen Gotte durch alle Kupferbücher nach; und wo ihm nur ein kleiner nackter Bube vorkam, da schrie er Amor! Amor! und trug ihn geschwind in seine Rolle ein. Ich wünsche dem viel Geduld, der die Musterung über diese Klotzische Amors unternehmen will. Alle Augenblicke wird er einen aus dem Gliede stoßen müssen.— Doch davon an einem andern Orte!

Genug, wenn nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling nothwendig ein Amor seyn muß: so braucht es dieser auf dem Monumente des Bellori am wenigsten zu seyn.

Und kann es schlechterdings nicht seyn! Denn

*) Idem ibid. p. 128.

**) Ueber den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine.

keine allegorische Figur muß mit sich selbst im Widerspruche stehen, dessen Werk es wäre, die Affekten in der Brust des Menschen zu verlöschen. Ein solcher Amor ist eben darum kein Amor.

Vielmehr spricht alles, was um und an diesem geflügelten Jünglinge ist, für das Bild des Todes.

Denn wenn es auch nur von dem Schlafe erwiesen wäre, daß ihn die Alten als einen jungen Genius mit Flügeln vorgestellt: so würde auch schon das uns hinlänglich berechtigen, von seinem Zwillingsbruder, dem Tode, ein Gleiches zu vermuthen. Somni idolum senile fingitur, schrieb Barth auf gut Glück nur so hin *), um seine Interpunction in einer Stelle des Statius zu rechtfertigen.

Crimine quo merui, juvenis placidissime divûm,
Quove errore miser, donis ut solus egerem
Somne tuis? —

flehte der Dichter zu dem Schlafe; und Barth wollte, daß der Dichter das juvenis von sich selbst, nicht von dem Schlafe gesagt habe:

Crimine quo merui juvenis, placidissime divum &c.

Es sey; weil es zur Noth seyn könnte: aber der Grund ist doch ganz nichtig. Der Schlaf

*) Ad Statium, Sylv. V. 4.

war bey allen Dichtern eine jugendliche Gottheit; er liebte eine von den Grazien, und Juno, für einen wichtigen Dienst, gab ihm diese Grazie zur Ehe. Gleichwohl sollten ihn die Künstler als einen Greis gebildet haben? Das wäre von ihnen nicht zu glauben, wenn auch in keinem Denkmale das Gegentheil mehr sichtbar wäre.

Doch nicht der Schlaf bloß, wie wir gesehen, auch noch ein zweyter Schlaf, der nichts anders als der Tod seyn kann, ist sowohl auf den unbekannten Monumenten des Winkelmann, als auf den bekanntern des Boissard, gleich einem jungen Genius, mit umgestürzter Fackel zu sehen. Ist der Tod dort ein junger Genius: warum könnte ein junger Genius hier, nicht der Tod seyn? Und muß er es nicht seyn, da außer der umgestürzten Fackel, auch alle übrige seiner Attributen die schönsten, redendsten Attribute des Todes sind?

Was kann das Ende des Lebens deutlicher bezeichnen, als eine verloschene, umgestürzte Fackel? Wenn dort der Schlaf, diese kurze Unterbrechung des Lebens, sich auf eine solche Fackel stützet: mit wie viel größerm Rechte darf es der Tod?

Auch die Flügel kommen noch mit größerm Rechte ihm, als dem Schlafe zu. Denn seine Ueberraschung ist noch plötzlicher, sein Uebergang noch schneller.

— — — Seu me tranquilla Senectus
Expectat, ſeu Mors atris circumvolat alis;
ſagt Horaz *).

Und der Kranz in ſeiner Linken? Es iſt der Todenkranz. Alle Leichen wurden bey Griechen und Römern bekränzt; mit Kränzen ward die Leiche von den hinterlaſſenen Freunden beworfen; bekränzt wurden Scheiterhaufe und Urne und Grabmal **).

Endlich, der Schmetterling über dieſem Kranze? Wer weiß nicht, daß der Schmetterling das Bild der Seele, und beſonders der von dem Leibe geſchiedenen Seele vorſtellet?

Hierzu kömmt der ganze Stand der Figur, neben einem Leichnam, und geſtützt auf dieſen Leichnam. Welche Gottheit, welches höhere Weſen könnte und dürfte dieſen Stand haben: wenn es nicht der Tod ſelbſt wäre? Ein todter Körper verunreinigte, nach den Begriffen der Alten, alles, was ihm nahe war: und nicht allein die Menſchen, welche ihn berührten oder nur ſahen; ſondern auch die Götter ſelbſt. Der Anblick eines Todten war ſchlechterdings keinem von ihnen vergönnt.

— — Εμοι γαρ ȣ θεμις φθιτȣς ορᾳν·
ſagt Diana bey dem Euripides *) zu dem ſter-

*) Lib. II. Sat. 1. v. 57. 58.

**) Car. Paſchalii Coronarum lib. IV. c. 5.

***) Hippol. v. 1437.

benden Hippolyt. Ja, um diesen Anblick zu vermeiden, mußten sie sich schon entfernen, sobald der Sterbende die letzten Athemzüge that. Denn Diana fährt dort fort:

> Οὐδ' ὄμμα χραινειν θανασιμοισιν ἐκπνοαις·
> Ὁρω δε σ' ἠδη τȣδε πλησιον κακȣ.

und hiemit scheidet sie von ihrem Lieblinge. Aus eben diesem Grunde sagt auch Apoll bey eben dem Dichter *), daß er die geliebte Wohnung des Admetus nun verlassen müsse, weil Alceste sich ihrem Ende nahe:

> Ἐγω δε, μη μιασμα μ' εν δομοις κιχῃ,
> Λειπω μελαθρων τηνδε φιλαττην ϛεγην.

Ich halte diesen Umstand, daß die Götter sich durch den Anblick eines Todten nicht verunreinigen durften, hier für sehr erheblich. Er ist ein zweyter Grund, warum es Amor nicht seyn kann, der bey dem Leichname steht: und zugleich ein Grund wider alle andere Götter; den einzigen Gott ausgenommen, welcher sich unmöglich durch Erblickung eines Todten verunreinigen konnte, den Tod selbst.

Oder meynet man, daß vielleicht doch noch Eine Gottheit hiervon auszunehmen seyn dürfte? Nehmlich der eigentliche Genius, der eigentliche Schutzgeist des Menschen. Wäre es denn, könnte man sagen, so etwas ungereimtes,

*) Alc. v. 22. 23.

daß der Genius des Menschen trauernd bey dem Körper stünde, durch dessen Erstarrung er sich auf ewig von ihm trennen müssen? Doch wenn das schon nicht ungereimt wäre, so wäre es doch völlig wider die Denkungsart der Alten; nach welcher auch der eigentliche Schutzgeist des Menschen den völligen Tod desselben nicht abwartete, sondern sich von ihm noch eher trennte, als in ihm die gänzliche Trennung zwischen Seele und Leib geschahe. Hiervon zeugen sehr deutliche Stellen*); und folglich kann auch dieser Genius der eigentliche Genus des eben verschiednen Menschen nicht seyn, auf dessen Brust er sich mit der Fackel stützet.

Noch darf ich eine Besonderheit in dem Stande desselben nicht mit Stillschweigen übergehen. Ich glaube in ihr die Bestätigung einer Muthmaßung zu erblicken, die ich an eben derselben Stelle des Laokoon berührte. Sie hat Widerspruch gefunden, diese Muthmaßung: es mag sich nun zeigen, ob sie ihn zu behalten verdienet.

Wenn nehmlich Pausanias die gleich anfangs erwähnte Vorstellung, auf der Kiste in dem Tempel der Juno zu Elis beschreibet, wo unter andern eine Frau erscheine, die in ihrer Rechten einen schlafenden weißen Knaben halte, in ihrer Linken aber einen schwarzen Knaben, καϑευδοντι εοικοτα, welches eben sowohl heißen

*) Wonna Exercit. III. de Geniis, cap. 2. §. 7.

kann, der jenem schlafenden Knaben ähnlich sey, als der zu schlafen scheine: so setzt er hinzu: ἀμφοτερȣς διεστραμμενȣς τȣς ποδας. Diese Worte giebt der lateinische Uebersetzer durch, distortis utrinque pedibus; und der französische durch les pieds contrefaits. Ich fragte: was sollen hier die krummen Füße? wie kommen der Schlaf und der Tod zu diesen ungestalteten Gliedern? was können sie andeuten sollen? Und in der Verlegenheit, mir hierauf zu antworten, schlug ich vor, διεστραμμενȣς τȣς ποδας nichs durch krumme, sondern durch über einander geschlagene Füße zu übersetzen: weil dieses die gewöhnliche Lage der Schlafenden sey, und der Schlaf auf alten Monumenten nicht anders liege.

Erst wird es wegen einer Verbesserung, die Sylburg in eben den Worten machen zu müssen glaubte, nöthig seyn, die ganze Stelle in ihrem Zusammenhange anzuführen: Πεποιηται δε γυνη παιδα λευκον καθευδοντα ἀνεχȣσα τῃ δεξιᾳ χειρι, τῃ δε ἑτερᾳ μελανα ἐχει παιδα καθευδοντι ἐοικοτα, ἀμφοτερȣς διεστραμμενȣς τȣς ποδας. Sylburg fand das διεστραμμενȣς anstößig, und meynte, daß es besser seyn würde, διεστραμμενον dafür zu lesen, weil ἐοικοτα vorher gehe, und beydes sich auf παιδα beziehe*).

*) Rectius διεστραμμενου, ut antea ἐοικοτα, respiciunt enim Accusativum παιδα.

Doch diese Veränderung würde nicht allein sehr überflüßig, sondern auch ganz falsch seyn. Ueberflüßig: denn warum soll sich nun eben das διαφερεσθαι auf παιδα beziehen, da es sich eben sowohl auf ἀμφοτερυς oder ποδας beziehen kann? Falsch: denn sonach würde ἀμφοτερυς nur zu ποδας gehören können, und man würde übersetzen müssen, krumm an beyden Füssen; da es doch auf das doppelte παιδα gehet, und man übersetzen muß, beyde mit krummen Füßen. Wenn anders διεςραμμενος hier krumm heißt, und überhaupt krumm heißen kann!

Zwar muß ich gestehen, daß ich damals, als ich den Ort im Laokoon schrieb, schlechterdings keine Auslegung kannte, warum der Schlaf und der Tod mit krummen Füßen sollten seyn gebildet worden. Ich habe erst nachher beym Rondel *) gefunden, daß die Alten durch die krummen Füße des Schlafes, die Ungewißheit und Betrüglichkeit der Träume andeuten wollen. Aber worauf gründet sich dieses Vorgeben? und was wäre es auch damit? Was es erklären sollte, würde es höchstens nur zur Hälfte erklären. Der Tod ist doch wohl ohne Träume: und dennoch hatte der Tod eben so krumme Füße. Denn, wie gesagt, das ἀμφοτερυς

*) Expos. Signi veteris Tolliani p. 294. [Fortuitorum Jacobi Tollii.

muß schlechterdings auf das doppelte vorhergehende παιδα sich beziehen: sonst würde ἀμφοτερους, zu τους ποδας genommen, ein sehr schaler Pleonasmus seyn. Wenn ein Mensch krumme Füße hat, so versteht es sich ja wohl, daß sie beyde krumm sind.

Oder sollte wohl jemand auch nur deswegen sich die Lesart des Sylburg (διεστραμμενον für διεστραμμενους) gefallen lassen, um die krummen Füße bloß und allein dem Schlafe beylegen zu können? Nun so zeige mir dieser Eigensinnige doch irgend einen antiken Schlaf mit dergleichen Füßen. Es sind sowohl ganz runde als erhabene Werke genug übrig, in welchen die Alterthumskundigen einmüthig den Schlaf erkennen. Wo ist ein einziger, an welchem sich krumme Füße auch nur argwohnen ließen?

Was folgt aber hieraus? Sind die krummen Füße des Todes und des Schlafes ohne alle befriedigende Bedeutung; sind die krummen Füße des letztern in keiner antiken Vorstellung desselben sichtbar: so meyne ich, folgt wohl nichts natürlicher, als die Vermuthung, daß es mit diesen krummen Füßen überhaupt eine Grille seyn dürfte. Sie gründen sich auf eine einzige Stelle des Pausanias, auf ein einziges Wort in dieser Stelle: und dieses Wort ist noch dazu eines ganz andern Sinnes fähig!

Denn διεστραμμενος, von διαστρεφειν, heißt nicht sowohl krumm, verbogen, als nur

überhaupt verwandt, aus seiner Richtung gebracht; nicht sowohl tortuosus, distortus, als obliquus, transversus: und ποδες διεςραμμενοι sind also nicht nur eben sowohl durch quer, überzwerch liegende Füße, als durch krumme Füße zu übersetzen; sondern durch jenes sogar noch besser und eigentlicher zu übersetzen, als durch dieses.

Doch daß διεςραμμενος bloß so übersetzt werden könnte, würde noch wenig entscheiden. Der eigentlichere Sinn ist nicht immer der wahre. Von größerm, den völligen Ausschlag gebendem Gewicht ist also dieses: daß die ποδες διεςραμμενοι, so übersetzt, wie ich sage, durch übereinander geschlagen übersetzt, nicht allein, sowohl bey dem Tode als bey dem Schlafe, die schönste angemessenste Bedeutung haben, sondern auch häufig auf alten Denkmälern zu erblicken sind.

Ueber einander geschlagene Füße sind die natürliche Lage, die der Mensch in einem ruhigen gesunden Schlafe nimmt. Diese Lage haben die alten Künstler auch einstimmig jeder Person gegeben, die sie in einem solchen Schlafe zeigen wollen. So schläft die vermeinte Cleopatra im Belvedere; so schläft die Nymphe auf einem alten Monumente beym Boissard; so schläft, oder will eben entschlafen, der Hermaphrodit des Dioskurides. Es würde sehr überflüßig seyn, dergleichen Exempel zu häufen. Ich wüß-

te mich nur itzt einer einzigen alten Figur zu erinnern, welche in einer andern Lage schliefe. — (Dem Herrn Klotz unverwehrt, geschwind seine Kupferbücher durchzublättern, und mir mehrere zu zeigen)! — Aber diese einzige Figur ist auch ein trunkener Faun, dem der gährende Wein keinen ruhigen Schlaf vergönnen darf *). Bis auf die schlafenden Thiere beobachteten die alten Künstler die angegebene Lage. Die zwey antiken Löwen von gelblichem Marmor, unter den königlichen Alterthümern zu Berlin, schlafen mit über einander geschlagenen Vorderfüssen, auf welchen der Kopf ruhet. Kein Wunder folglich, daß man auch den Schlaf selbst in dieser den Schlafenden so gewöhnlichen Lage, von ihnen vorgestellt sieht. Ich verwies auf den Schlaf beym Maffei, und ich hätte eben sowohl auf den ähnlichen Marmor des Tollius verweisen können. Zwey kleinerer, ehedem bey dem Connetable Colonna, von jenen wenig oder nichts unterschieden, erwähnt ebenfalls Maffei.

Ja auch an wachenden Figuren ist die Lage der über einander geschlagenen Füße das Zeichen der Ruhe. Nicht wenige von den ganz

*) Beym Maffei (T. XCIV.) wo man sich über den Geschmack dieses Auslegers ärgern muß, der eine so unanständige Figur mit aller Gewalt zu einem Bacchus machen will.

oder halb liegenden Flußgöttern ruhen so auf ihren Urnen: und sogar an stehenden Personen ist ein Fuß über den andern geschlagen, der eigentliche Stand des Verweilens und der Erholung. Daher erscheinen die Merkure und Faune so manchmal in diesem Stande; besonders, wenn wir sie in ihre Flöte, oder sonst ein erquickendes Spiel vertieft finden.

Nun wäge man alle diese Wahrscheinlichkeiten gegen die blank und bloßen Widersprüche ab, mit welchen man meine Auslegung abfertigen wollen. Der gründlichste ist noch der, der sich von einem Gelehrten herschreibt, dem ich wichtigere Erinnerungen zu danken habe. „Die Lessingische Erklärung des διεςραμμενȣς τȣς ποδας," sagt der Verfasser der kritischen Wälder, „scheint dem Sprachgebrauche zu widersprechen; und wenn es aufs Muthmaßen ankäme, könnte ich eben so sagen: sie schliefen mit über einander geschlagenen Füßen, d. i. des einen Fuß streckte sich über den andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafes und Todes anzuzeigen u. s. w."

Wider den Sprachgebrauch? wie das? Heißt διεςραμμενος etwas anders, als verwandt? und muß denn alles, was verwandt ist, nothwendig krumm seyn.? Wie könnte man denn einen mit übergeschlagenen Füßen auf Griechisch richtiger und besser nennen, als διεςραμμενον (κατα) τȣς ποδας? oder διεςραμμενȣς τȣς ποδας, mit unter

Bayerische Staatsbibliothek München

verstandenem ἔχοντα? Ich wüßte im geringsten nicht, was hier wider die natürliche Bedeutung der Worte, oder gegen die genuine Construction der Sprache wäre. Wenn Pausanias hätte krumm sagen wollen, warum sollte er nicht das so gewöhnliche σκολιος gebraucht haben?

Muthmaßen hiernächst läßt sich freylich vielerley. Aber verdient wohl eine Muthmaßung, die nichts als die bloße Möglichkeit vor sich hat, einer entgegen gesetzet zu werden, der so wenig zu einer ausgemachten Wahrheit fehlet? Ja, auch kaum die Möglichkeit kann ich jener mir entgegen gesetzten Muthmaßung einräumen. Denn der eine Knabe ruhete in dem einen, und der andere in dem andern Arme der Nacht: folglich wäre die Verschränkung der Füße des einen mit den Füßen des andern kaum zu begreifen. Endlich die Möglichkeit dieser Verschränkung auch zugegeben: würde sodann das διεστραμμενους, welches sie ausdrücken sollte, nicht ebenfalls etwas ganz anders heißen, als krumm? Würde diese Bedeutung nicht ebenfalls wider den Sprachgebrauch seyn? Würde die Muthmaßung meines Gegners also nicht eben der Schwierigkeit ausgesetzt seyn, der er meine ausgesetzt zu seyn meynet, ohne daß sie eine einzige der Empfehlungen hätte, die er dieser nicht absprechen kann?

Nun zurück zu dem Bilde beym Bellori.

Wenn aus dem, was ich bisher beygebracht, erwiesen ist, daß die alten Artisten den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet; wenn es erwiesen ist, daß sie dem Tod eine genaue Aehnlichkeit mit dem Schlafe gegeben: so werden sie, allem Vermuthen nach, auch den Tod mit über einander geschlagenen Füßen vorzustellen, nicht unterlassen haben. Und wie, wenn eben dieses Bild beym Bellori ein Beweis davon wäre? Denn wirklich stehet es, den einen Fuß über den andern geschlagen; und diese Besonderheit des Standes, glaube ich, kann eben sowohl dienen, die Bedeutung der ganzen Figur zu bestätigen, als die anderweits erwiesene Bedeutung derselben das Charakteristische dieses besondern Standes festzusetzen hinlänglich seyn dürfte.

Doch es versteht sich, daß ich so geschwind und dreist nicht schließen würde, wenn dieses das einzige alte Monument wäre, auf welchem sich die über einander geschlagenen Füße an dem Bilde des Todes zeigten. Denn nichts würde natürlicher seyn, als mir einzuwenden: „wenn die alten Künstler den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet haben, so haben sie ihn doch nur als liegend, und wirklich selbst schlafend so gebildet; von dieser Lage des Schlafes im Schlafe, ist also auf seinen stehenden Stand, oder gar auf den stehenden Stand des ihm ähnlichen Todes, wenig oder nichts zu

schliessen, und es kann ein bloßer Zufall seyn, daß hier einmal der Tod so stehet, als man sonst den Schlaf schlafen sieht."

Nur mehrere Monumente, welche eben das zeigen, was ich an der Figur beym Bellori zu sehen glaube, können dieser Einwendung vorbauen. Ich eile also, deren so viele anzuführen, als zur Induction hinreichend sind, und glaube, daß man es für keine bloße überflüssige Auszierung halten wird, einige der vorzüglichsten in Abbildung beygefügt zu finden.

Zuerst also erscheinet der schon angeführte Grabstein beym Boissard. Weil die ausdrücklichen Ueberschriften desselben nicht verstatten, uns in der Deutung seiner Figuren zu irren: so kann er gleichsam der Schlüssel zu allen übrigen Denkmälern heißen. Wie aber zeiget sich hier die Figur, welche mit Somno Orestilia Filia überschrieben ist? Als ein nackter Jüngling, einen traurigen Blick seitwärts zur Erde heftend, mit dem einen Arme auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, und den einen Fuß über den andern geschlagen. — Ich darf nicht unerinnert lassen, daß von eben diesem Denkmale sich auch eine Zeichnung unter den Papieren des Pighius, in der königl. Bibliothek zu Berlin befindet, aus welcher Spanheim die einzelne Figur des Schlafes seinem Commentar über den Kallimachus einverleibet hat*).

*) Ad ver. 234. Hym. in Delum, p. 524. edit. Ern.

Daß es schlechterdings die nehmliche Figur des nehmlichen Denkmals beym Boissard seyn soll, ist aus der nehmlichen Ueberschrift unstreitig. Aber um so viel mehr wird man sich wundern, an beyden so merkliche Verschiedenheiten zu erblicken. Die schlanke, ausgebildete Gestalt beym Boissard, ist beym Pighius ein fetter stämmiger Knabe; dieser hat Flügel, und jene hat keine; geringerer Abweichungen, als in der Wendung des Hauptes, in der Richtung der Arme zu geschweigen. Wie diese Abweichungen von Spanheimen nicht bemerkt werden können, ist begreiflich; Spanheim kannte das Denkmal nur aus den Inschriften des Gruter, wo er die bloßen Worte ohne alle Zeichnung fand; er wußte nicht, oder erinnerte sich nicht, daß die Zeichnung bereits beym Boissard vorkomme, und glaubte also etwas ganz Unbekanntes zu liefern, wenn er sie uns zum Theil aus den Papieren des Pighius mittheilte. Weniger ist Grävius zu entschuldigen, welcher seiner Ausgabe der Gruterschen Inschriften die Zeichnung aus dem Boissard beyfügte, und gleichwohl den Widerspruch, den diese Zeichnung mit der wörtlichen Beschreibung des Gruter macht, nicht bemerkte. In dieser ist die Figur Genius alatus, crinitus, obesus, dormiens, dextra manu in humerum sinistrum, a quo velum retrorsum dependet, posita: und in jener erscheinet sie, gerade gegen über, so wie wir sie

hier erblicken, ganz anders; nicht geflügelt, nicht eben von starken Haaren, nicht fett, nicht schlafend, nicht mit der rechten Hand auf der linken Schulter. Eine solche Mißhelligkeit ist anstößig, und kann nicht anders als Mißtrauen bey dem Leser erwecken, besonders wenn er sich noch dazu nicht einmal davor gewarnet findet. Sie beweiset indeß so viel, daß unmöglich beyde Zeichnungen unmittelbar von dem Denkmale können genommen seyn: eine eben derselben muß nothwendig aus dem Gedächtnisse seyn gemacht worden. Ob dieses die Zeichnung des Pighius, oder die Zeichnung des Boissard sey, kann nur der entscheiden, welcher das Denkmal selbst damit zu vergleichen Gelegenheit hat. Nach der Angabe des letztern, befand es sich zu Rom, in dem Pallaste des Cardinals Cesi. Dieser Pallast aber, wenn ich recht unterrichtet bin, ward in der Plünderung von 1627 gänzlich zerstöret. Verschiedene von den Alterthümern, welche Boissard daselbst sahe, mögen sich itzt in dem Pallaste Farnese befinden; ich vermuthe dieses von dem Hermaphrodit, und dem vermeinten Kopfe des Pyrrhus *).

*) Hermaphroditus nudus, qui involutum palliolo femur habet. — Caput ingens Pyrrhi regis Epirotarum, galeatum, cristatum, & armato pectore. Topograph. Parte I. p. 4. 5. Winkelmanns Anmerk. üb. d. Gesch. der Kunst.

Andere glaube ich in andern Cabinetten wieder gefunden zu haben: kurz, sie sind verstreuet, und es dürfte schwer halten, das Denkmahl, wovon die Rede ist, wieder aufzufinden, wenn es noch gar vorhanden ist. Aus bloßen Muthmaßungen möchte ich mich eben so wenig für die Zeichnung des Boissard, als für die Zeichnung des Pighius erklären. Denn wenn es gewiß ist, daß der Schlaf Flügel haben kann: so ist es eben so gewiß, daß er nicht nothwendig Flügel haben muß.

Die zweyte Kupfertafel zeiget das Grabmahl einer Clymene, ebenfalls aus dem Boissard entlehnt *). Die eine der Figuren darauf, hat mit der eben erwähnten zu viel Aehnlichkeit, als daß diese Aehnlichkeit, und der Ort, den sie einnimmt, uns im geringsten ihrentwegen ungewiß lassen könnten. Sie kann nichts anders als der Schlaf seyn: und auch dieser Schlaf, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, hat den einen Fuß über den andern geschlagen. — Die Flügel übrigens fehlen ihm gleichfalls: und es wäre doch sonderbar, wenn sie Boissard hier zum zweytenmale vergessen hätte. Doch wie gesagt, die Alten werden den Schlaf öfters auch ohne Flügel gebildet haben. Pausanias giebt dem Schlafe in dem Arme der Nacht keine; und weder Ovidius noch Statius legen, in ih-

*) Part. VI. p. 119.

ren umständlichen Beschreibungen dieses Gottes und seiner Wohnung, ihm deren bey. Brouckhoysen hat sich sehr versehen, wenn er vorgiebt, daß der letztere Dichter dem Schlafe sogar zwey Paar Flügel, eines an dem Kopfe und eines an den Füßen andichte *). Denn obschon Statius von ihm sagt:

Ipse quoque & volucrem gressum & ventosa citavit
Tempora:

so ist dieses doch im geringsten nicht von natürlichen Flügeln, sondern von dem geflügelten Petasus und von den Talariis zu verstehen, welche die Dichter nicht bloß dem Merkur beylegen, sondern auch häufig von andern Göttern brauchen lassen, die sie uns in besonderer Eil zeigen wollen. Doch es ist mir hier überhaupt nicht um die Flügel, sondern um die Füße des Schlafes zu thun; und ich fahre fort, das διεςραμμενον derselben in mehrern Monumenten zu zeigen.

Auf der dritten Kupfertafel siehet man eine Pila, oder einen Sarg, der wiederum aus

*) Ad Tibullum Lib. II. Eleg. I. v. 89. Et sic quidem poëtæ plerique omnes, videlicet ut alas habuerit hic deus in humeris. Papinius autem, suo quodam jure peculiari, alas ei in pedibus & in capite adfingit, L. 10. Theb. v. 131.

dem Boissard genommen ist*). Die Aufschrift dieser Pila kömmt auch bey dem Gruter vor, wo die zwey Genii mit umgekehrten Fackeln zwey Cupidines heißen. Doch wir sind mit diesem Bilde des Schlafes nun schon zu bekannt, als daß wir es hier verkennen sollten. Und auch dieser Schlaf stehet beydemal mit dem einen Fuße über den andern geschlagen. Aber warum diese nehmliche Figur hier nochmals wiederholt? Nicht sowohl wiederholt: als vielmehr verdoppelt; um Bild und Gegenbild zu zeigen. Beydes ist der Schlaf; das eine der überhingehende, das andere der lange daurende Schlaf; mit einem Worte, es sind die ähnlichen Zwillingsbrüder, Schlaf und Tod. Ich darf vermuthen, wie wir sie hier sehen, so und nicht anders werden sie auf den von Winkelmannen erwähnten Monumenten, auf dem Grabsteine in dem Pallaste Albani, und auf der Begräbnißurne in dem Collegio Clementino erscheinen. — Man lasse sich die Bogen, die diesen Geniis hier zu Füßen liegen, nicht irren: sie können eben sowohl zu den beyden schwebenden Geniis gehören, als zu diesen stehenden; und ich habe auf mehr Grabmählern einen losgespannten, oder gar zerbrochenen Bogen, nicht als das Attribut des Amors, sondern als ein von diesem unabhängiges Bild des verbrauchten Lebens über-

*) Par. V. p. 115.

haupt gefunden. Wie ein Bogen das Bild einer guten Hausmutter seyn könne, weiß ich zwar nicht: aber doch sagt eine alte Grabschrift, die Leich aus der ungedruckten Anthologie bekannt gemacht *), daß er es gewesen,

Τοξα μεν αυδασει ταν ευτονον αγετιν οικȣ·

und daraus zeigt sich wenigstens, daß er nicht nothwendig das Rüstzeug des Amors seyn muß, und daß er mehr bedeuten kann, als wir zu erklären wissen.

Ich füge die vierte Tafel hinzu, und auf dieser einen Grabstein, den Boissard in Rom zu St. Angelo (in Templo Junonis, quod est in foro piscatorio) fand, wo er sich ohne Zweifel auch noch finden wird **). Hinter einer verschlossenen Thüre stehet, auf beyden Seiten, ein geflügelter Genius mit halbem Körper hervorragend, und mit der Hand auf diese verschlossene Thüre zeigend. Die Vorstellung ist zu redend, als daß uns nicht jene domus exilis Plutonia einfallen sollte ***), aus welcher keine Erlösung zu hoffen: und wer könnten die Thürsteher dieses ewigen Kerkers besser seyn, als Schlaf und Tod? Bey der Stellung und Action, in der wir sie erblicken, braucht sie keine umgestürzte Fackel deutlicher zu bezeichnen: nur den einen über den andern geschlagenen Fuß

*) Sepulc. Car. XIV. **) Parte V. p. 22.
***) Tollii Expos. Signi vet. p. 292.

hat auch ihnen der Künstler gegeben. Aber wie unnatürlich würde hier dieser Stand seyn, wenn er nicht ausdrücklich charakteristisch seyn sollte?

Man glaube nicht, daß dieses die Beyspiele alle sind, welche ich für mich anführen könnte. Selbst aus dem Boissard würde ich noch verschiedene hieher ziehen können, wo der Tod, entweder als Schlaf, oder mit dem Schlafe zugleich, den nehmlichen Stand der Füße beobachtet *). Eine ganze Erndte von Figuren, so wie die auf der ersten Tafel erscheinet oder erscheinen sollte, würde mir auch Maffei anbieten **). Doch wozu dieser Ueberfluß? Vier dergleichen Denkmähler, das beym Bellori ungerechnet, sind mehr als hinlänglich, die Vermuthung abzuwenden, daß das auch wohl ein bloßer unbedeutender Zufall seyn könne, was eines so nachdenklichen Sinnes fähig ist. Wenigstens wäre ein solcher Zufall der sonderbarste, der sich nur denken ließe! Welch ein Ungefähr, wenn nur von ungefähr in mehr als einem unverdächtigen alten Monumente gewisse Dinge gerade so wären, als ich sage, daß sie nach meiner Auslegung einer gewissen Stelle seyn müßten: oder wenn nur von ungefähr sich diese Stelle gerade

*) Als Part. III. p. 69. und vielleicht auch Part. V. p. 23.

**) Museo Veron. Tab. CXXXIX.

so auslegen ließe, als wäre sie in wirklicher Rücksicht auf dergleichen Monumente geschrieben worden. Nein, das Ungefähr ist so übereinstimmend nicht; und ich kann ohne Eitelkeit behaupten, daß folglich meine Erklärung, so sehr es auch nur m e i n e Erklärung ist, so wenig Glaubwürdigkeit ihr auch durch mein Ansehen zuwachsen kann, dennoch so vollkommen erwiesen ist, als nur immer etwas von dieser Art erwiesen werden kann.

Ich halte es daher auch kaum der Mühe werth, diese und jene Kleinigkeit noch aus dem Wege zu räumen, die einem Zweifler, der durchaus nicht aufhören will zu zweifeln, vielleicht einfallen könnte. Z. E. die Zeilen des Tibullus*):

Postque venit tacitus fuscis circum datus alis Somnus, & incerto somnia vara pede.

Es ist wahr, hier wird ausdrücklich krummbeiniger Träume gedacht. Aber Träume! und wenn die Träume krummbeinig waren: warum mußte es denn auch der Schlaf seyn? Weil er der Vater der Träume war? Eine treffliche Ursache! Und doch ist auch das noch nicht die eigentliche Abfertigung, die sich mir hier anträgt. Denn die eigentliche ist diese: daß das Beywort vara überhaupt, sicherlich nicht vom Tibull ist; daß es nichts, als eine eigenmächtige

*) Lib. II. Eleg. 1. v. 89. 90.

Leseart des Brouckhuysen ist. Vor diesem Commentator, lasen alle Ausgaben entweder nigra oder vana. Das letzte ist das wahre; und es zu verwerfen, konnte Brouckhuysen nur die Leichtigkeit mit Veränderung eines einzigen Buchstaben seinem Autor einen fremden Gedanken unterzuschieben, verleiten. Aber wenn schon die alten Dichter die Träume öfters auf schwachen, ungewissen Füßen einhergaukeln lassen; nehmlich die täuschenden, betrügerischen Träume: folgt denn daraus, daß sie diese schwachen ungewissen Füße sich auch als krumme Füße müssen gedacht haben? Wo liegt denn die Nothwendigkeit, daß schwache Füße auch krumme Füße, oder krumme Füße auch schwache Füße seyn müssen? Dazu waren den Alten ja nicht alle Träume täuschend und betrügerisch; sie glaubten eine Art sehr wahrhafter Träume, und der Schlaf, mit diesen seinen Kindern, war ihnen eben sowohl Futuri certus als pessimus auctor *). Folglich konnten auch die krummen Füße, als das Symbolum der Ungewißheit, nach ihren Begriffen nicht den Träumen überhaupt, noch weniger dem Schlafe, als dem allgemeinen Vater derselben zukommen. Und doch, gesteh ich, würden alle diese Vernünfteleyen bey Seite zu setzen seyn, wenn Brouckhuysen, außer der mißverstandenen Stelle des Pausa-

*) Seneca Herc. fur. v. 1070.

nias, auch nur sonst eine einzige für die krummen Füße der Träume und des Schlafes anzuführen gewußt hätte. Was varus heißt, erklärt er mit zwanzig sehr überflüssigen Stellen: aber daß varus ein Beywort des Traumes sey, davon giebt er keine Beweisstelle, sondern will sie erst machen; und, wie gesagt, nicht sowohl aus dem einzigen Pausanias, als aus der falschen Uebersetzung des Pausanias machen. Denn fast lächerlich ist es, wenn er uns, da er keinen krummbeinigen Schlaf aufbringen kann, wenigstens einen Genius mit krummen Füßen in einer Stelle des Persius *) zeigen will, wo genius weiter nichts heißt als indoles, und varus weiter nichts als von einander abstehend:

— — Geminus, horoscope, varo
Producis genio. —

Ueberhaupt würde diese Ausschweifung über das διεστραμμενους des Pausanias, hier viel zu weitläuftig gerathen seyn, wenn sie mir nicht Gelegenheit gegeben hätte, zugleich mehrere antike Abbildungen des Todes anzuführen. Denn mag es denn nun auch mit seinen und seines Bruders übergestellten Füßen seyn, wie es will; mag man sie doch für charakteristisch halten, oder nicht: so ist aus den angeführten Denkmählern doch so viel unstreitig, daß die alten Artisten immer fortgefahren haben, den Tod nach einer

*) Sat. VI. v. 18.

genauen Aehnlichkeit mit dem Schlafe zu bilden; und nur das war es, was ich eigentlich hier erweisen wollte.

Ja, so sehr ich auch von dem Charakteristischen jener besondern Fußstellung selbst überzeugt bin: so will ich doch keinesweges behaupten, daß schlechterdings kein Bild des Schlafes oder Todes ohne sie seyn könne. Vielmehr kann ich mir den Fall sehr wohl denken, in welchem eine solche Fußstellung mit der Bedeutung des Ganzen streiten würde; und ich glaube Beyspiele von diesem Falle anführen zu können. Wenn nehmlich der über den andern geschlagene Fuß das Zeichen der Ruhe ist: so wird es nur dem bereits erfolgten Tode eigentlich zukommen können; der Tod hingegen, wie er erst erfolgen soll, wird eben darum eine andere Stellung erfordern.

In so einer andern, die Annäherung ausdrückenden Stellung glaube ich ihn auf einer Gemme beym Stephanonius, oder Licetus *), zu erkennen. Ein geflügelter Genius, welcher in der einen Hand einen Aschenkrug hält, scheinet mit der andern eine umgekehrte, aber noch brennende Fackel ausschleudern zu wollen, und siehet dabey mit einem traurigen Blicke seitwärts auf einen Schmetterling herab, der auf der

*) Schemate VII. p. 123. dem Anfange dieser Untersuchung vorgesetzt.

Erde kriechet. Die gespreitzten Beine sollen ihn entweder im Fortschreiten begriffen, oder in derjenigen Stellung zeigen, die der Körper natürlicher Weise nimmt, wenn er den einen Arm mit Nachdruck zurückschleudern will. Ich mag mich mit Widerlegung der höchst gezwungenen Deutungen nicht aufhalten, welche sowohl der erste poetische Erklärer der Stephanonischen Steine, als auch der hieroglyphische Licetus von diesem Bilde gegeben haben. Sie gründen sich sämmtlich auf die Voraussetzung, daß ein geflügelter Knabe nothwendig ein Amor seyn müsse: und so wie sie sich selbst unter einander aufreiben, so fallen sie alle zugleich mit einmal weg, sobald man auf den Grund jener Voraussetzung gehet. Dieser Genius ist also weder Amor, der das Andenken des verstorbenen Freundes in treuem Herzen bewahret; noch Amor, der sich seiner Liebe entschlägt, aus Verdruß, weil er keine Gegenliebe erhalten kann: sondern dieser Genius ist nichts als der Tod; und zwar der eben bevorstehende Tod, im Begriffe die Fackel auszuschlagen, auf die, verloschen, wir ihn anderwärts schon gestützt finden.

Dieses Gestus der auszuschleudernden Fackel, als Sinnbild des nahenden Todes, habe ich mich immer erinnert, so oft mir die sogenannten Brüder, Castor und Pollux, in der Villa Ludovisi vor Augen gekommen *). Daß es Castor und

*) Beym Maffei Tab. CXXI.

Pollux nicht sind, hat schon vielen Gelehrten eingeleuchtet: aber ich zweifle, ob del Torre und Maffei der Wahrheit darum näher gekommen. Es sind zwey unbekleidete, sehr ähnliche Genii, beyde in einer sanften melancholischen Stellung; der eine schlägt seinen Arm um die Schulter des andern, und dieser hält in jeder Hand eine Fackel; die in der Rechten, welche er seinem Gespielen genommen zu haben scheinet, ist er bereit, auf einem zwischen ihnen inne stehenden Altare auszudrücken, indem er die andere in der Linken bis über die Schulter zurückgeführet, um sie mit Gewalt auszuschlagen; hinter ihnen stehet eine kleinere weibliche Figur, einer Isis nicht unähnlich. Del Torre sahe in diesen Figuren zwey Genii, welche der Isis opferten: aber Maffei wollte sie lieber für den Lucifer und Hesperus gehalten wissen. So gut die Gründe auch seyn mögen, welche Maffei gegen die Deutung des del Torre beybringet: so unglücklich ist doch sein eigener Einfall. Woher könnte uns Maffei beweisen, daß die Alten den Lucifer und Hesperus als zwey besondere Wesen gebildet? Es waren ihnen nichts als zwey Namen, so wie des nehmlichen Sternes, also auch der nehmlichen mythischen Person *). Es ist schlimm, wenn ein Mann, der die geheimsten Gedanken des Alterthums zuer-

*) Hyginus Poet. Astr. lib. II. cap. 42.

rathen sich getrauet, so allgemein bekannte Dinge nicht weiß! Aber um so viel nöthiger dürfte es seyn, auf eine neue Auslegung dieses trefflichen Kunstwerkes zu denken: und wenn ich den Schlaf und den Tod dazu vorschlage, so will ich doch nichts, als sie dazu vorschlagen. Augenscheinlich ist es, daß ihre Stellung keine Stellung für Opfernde ist: und wenn die eine Fackel das Opfer anzünden soll; was soll denn die andere auf dem Rücken? Daß Eine Figur beyde Fackeln zugleich auslöscht, würde nach meinem Vorschlage sehr bedeutend seyn: denn eigentlich macht doch der Tod beydem, dem Wachen und dem Schlafen ein Ende. Auch dürfte nach eben diesem Vorschlage die kleinere weibliche Figur nicht unrecht für die Nacht, als die Mutter des Schlafes und des Todes zu nehmen seyn. Denn wenn der Kalathus auf dem Haupte eine Isis oder Cybele, als die Mutter aller Dinge kenntlich machen soll: so würde mich es nicht wundern, auch die Nacht, diese

—θεων γενετειρα—ἠ δε και ἀνδρων,

wie sie Orpheus nennet, hier mit dem Kalathus zu erblicken.

Was sich sonst aus der Figur des Stephanonius, mit der beym Bellori verbunden, am zuverläßigsten ergiebt, ist dieses, daß der Aschenkrug, der Schmetterling und der Kranz diejenigen Attributa sind, durch welche der Tod, wo und wie es nöthig schien, von seinem Eben-

bilde, dem Schlafe, unterschieden ward. Das besondere Abzeichen des Schlafes hingegen war unstreitig das Horn.

Und hieraus möchte vielleicht eine ganz besondere Vorstellung auf dem Grabsteine eines gewissen Amemptus, eines Freygelassenen, ich weiß nicht welcher Kaiserinn, oder kaiserlichen Prinzessinn, einiges Licht erhalten. Man sehe die fünfte Tafel *). Ein männlicher und weiblicher Centaur, jener auf der Leyer spielend, diese eine doppelte Tibia blasend, tragen beyde einen geflügelten Knaben auf ihren Rücken, deren jeder auf einer Querpfeife bläset; unter dem aufgehobenen Vorderfuße des einen Centaur lieget ein Krug, und unter des andern ein Horn. Was kann diese Allegorie sagen sollen? was kann sie hier sagen sollen? Ein Mann zwar, wie Herr Klotz, der seinen Kopf voller Liebesgötter hat, würde mit der Antwort bald fertig seyn. Auch das sind meine Amors! würde er sagen; und der weise Künstler hat auch hier den Triumph der Liebe über die unbändigsten Geschöpfe, und zwar ihren Triumph vermittelst der Musik, vorstellen wollen! — Ey nun ja; was wäre der Weisheit der alten Künstler auch würdiger gewesen, als nur immer mit der Liebe zu tändeln; besonders, wie diese

*) Boissardus Part. III. p. 144.

Herren die Liebe kennen! Indeß wäre es doch möglich, daß einmal auch ein alter Künstler, nach ihrer Art zu reden, der Liebe und den Grazien weniger geopfert, und hier bey hundert Meilen an die liebe Liebe nicht gedacht hätte! Es wäre möglich, daß, was ihnen dem Amor so ähnlich sieht, als ein Tropfen Wasser dem andern, gerade nichts Lustigeres, als der Schlaf und der Tod seyn sollte.

Sie sind uns beyde in der Gestalt geflügelter Knaben, nicht mehr fremd; und der Krug auf der Seite des einen, und das Horn auf der Seite des andern, dünken mich nicht viel weniger redend, als es ihre buchstäblichen Namen seyn würden. Zwar weiß ich gar wohl, daß der Krug und das Horn auch nur Trinkgeschirre seyn können, und daß die Centauren in dem Alterthume nicht die schlechtesten Säufer sind; daher sie auch auf verschiedenen Werken in dem Gefolge des Bacchus erscheinen, oder gar seinen Wagen ziehen *). Aber was brauchten sie in dieser Eigenschaft noch erst durch die Attributa bezeichnet zu werden? und ist es nicht auch für den Ort weit schicklicher, diesen Krug und dieses Horn für die Attributa des Schlafes und des Todes zu erklären, die sie nothwendig aus den Händen werfen mußten, um die Flöten behandeln zu können?

*) Gemme antiche colle sposizioni di P. A. Maffei, Parte III, p. 58.

Wenn ich aber den Krug oder die Urne als das Attribut des Todes nenne, so will ich nicht bloß den eigentlichen Aschenkrug, das Ossuarium oder Cinerarium, oder wie das Gefäß sonst hieß, in welchem die Ueberreste der verbrannten Körpern aufbewahret wurden, darunter verstanden wissen. Ich begreife darunter auch die *Ληκυθες*, die Flaschen jeder Art, die man den todten Körper, die ganz zur Erde bestattet wurden, beyzusetzen pflegte, ohne mich darüber einzulassen, was in diesen Flaschen enthalten gewesen. Sonder einer solchen Flasche blieb bey den Griechen ein zu begrabender Leichnam eben so wenig, als sonder Kranz; welches unter andern verschiedene Stellen des Aristophanes sehr deutlich besagen *), so daß es ganz

*) Besonders in den Ekklesiazusen, wo Blepyrus mit seiner Proxagora schilt, daß sie des Nachts heimlich aufgestanden und mit seinen Kleidern ausgegangen sey: (Z. 533—34.

Ουχι καταλιπουσ' ὡσπερει προκειμενον,
Μονον ου στεφανωσασ', ουδ' επιθεισα ληκυθον.

Der Scholiast setzt hinzu: *Ειωθασι γαρ επι νεκρων τουτο ποιειν.* Man vergleiche in dem nehmlichen Stücke die Zeilen 1022—27, wo man die griechischen Gebräuche der Leichenbestattung beysammen findet. Daß dergleichen den Todten beyzusetzende Flaschen, ληκυθοι,

begreiflich wird, wie beydes ein Attribut des Todes geworden.

Wegen des Hornes als Attribut des Schlafes ist noch weniger Zweifel. An unzähligen Stellen gedenken die Dichter dieses Hornes: aus vollem Horne schüttet er seinen Segen über die Augenlieder der Matten,

— — — Illos post vulnera fessos
Exceptamque hiemem, cornu perfuderat omni
Somnus; —

mit geleertem Horne folget er der weichenden Nacht nach in seine Grotte,

Et Nox, & cornu fugiebat Somnus inani.

Und so wie ihn die Dichter sahen, bildeten ihn

bemalet wurden, und daß es eben nicht die größten Meister waren, die sich damit abgaben, erhellet eben daselbst, aus Z. 987. 88. Tanaquill Faber scheint geglaubt zu haben, daß es nicht wirkliche bemalte Flaschen gewesen, die man den Todten beygesetzt, sondern daß man nur um sie her dergleichen Flaschen gemalt; denn er merkt bey der letzten Stelle an: Quod autem lecythi mortuis appingerentur, aliunde ex Aristophane innotuit. Ich wünschte, er hätte uns dieses aliunde nachweisen wollen.

auch die Künstler *). Nur das doppelte Horn, womit ihn die ausschweifende Einbildungskraft des Romeyn de Hooghe überladen, kannten weder diese noch jene **).

Zugegeben also, daß es der Schlaf und der Tod seyn könnten, die hier auf den Centauren sitzen: was wäre nun der Sinn der Vorstellung zusammen? — Doch wenn ich glücklicher Weise einen Theil errathen hätte: muß ich darum auch das Ganze zu erklären wissen? Vielleicht zwar, daß so tiefe Geheimnisse nicht darunter verborgen liegen. Vielleicht daß Amemptus ein Tonkünstler war, der sich vornehmlich auf die Instrumente verstand, die wir hier in den Händen dieser unterirdischen Wesen erblicken; denn auch die Centauren hatten bey den spätern Dichtern ihren Aufenthalt vor den Pforten der Hölle,

Centauri in foribus stabulant, —

und es war ganz gewöhnlich, auf dem Grabmahle eines Künstlers die Werkzeuge seiner Kunst

*) Servius ad Aeneid. VI. v. 233. Somnum cum corne novimus pingi. Lutatius apud Barthium ad Thebaid VI. v. 27. Nam sic a pictoribus simulatur, ut liquidum somnium ex cornu super dormientes videatur effundere.

**) Denkbilder der alten Völker. S. 139. deutsche Uebersetzung.

anzubringen, welches denn hier nicht ohne ein sehr feines Lob geschehen wäre.

Ich kann indeß von diesem Monumente überhaupt mich nicht anders als furchtsam ausdrücken. Denn ich sehe mich wiederum wegen der Treue des Boissard in Verlegenheit. Von dem Boissard ist die Zeichnung; aber vor ihm hatte schon Smetius die Aufschrift, und zwar mit einer Zeile mehr *), bekannt gemacht, und eine wörtliche Beschreibung der darum befindlichen Bilder beygefügt. Inferius, sagt Smetius von den Hauptfiguren, Centauri duo ſunt, alter mas, lyncea inſtratus, lyram tangens, cui Genius alatus, fiſtula, Germanicæ modernæ ſimili, canens inſidet: alter fœmina, fiſtulis duabus ſimul in os inſertis canens, cui alter Genius fœmineus alis papilionum, manibus neſcio quid concutiens, inſidet. Inter utrumque canthatus & cornu Bacchicum projecta jacent. Alles trift ein; bis auf den Genius, den der weibliche Centaur trägt. Dieser soll, nach dem Smetius, auch weiblichen Geschlechts seyn, und Schmetterlingsflügel haben, und mit den Händen etwas zusammenschlagen. Nach dem Boiſ-

*) Die diejenigen benennt, welche dem Amemptus das Denkmahl gesetzet, LALUS. ET. OCRINTHUS. L. v. Gruteri Corp. Inſcr. p. DCVI. Edit. Græv.

sard aber hat er keine andere Flügel, als sein Gespiel; und anstatt der Cymbeln, oder des Crotalum vielleicht, bläset er auf eben dem Instrumente, auf dem jener. — Es ist traurig, solche Widersprüche oft zu bemerken. Sie müssen einem Manne, der nicht gern auf Treibsand bauet, das antiquarische Studium von Zeit zu Zeit sehr zuwider machen.

Zwar würde ich auch sodann, wenn Smetius richtiger gesehen hätte als Boissard, meine Erklärung nicht ganz aufgeben dürfen. Denn sodann würde der weibliche Genius mit Schmetterlingsflügeln eine Psyche seyn; und wenn Psyche das Bild der Seele ist: so wäre, anstatt des Todes, hier die Seele des Todten zu sehen. Auch dieser könnte das Attribut der Urne zukommen, und das Attribut des Hornes würde noch immer den Schlaf bezeichnen.

Ich bilde mir ohnedem ein, den Schlaf noch anderwärts, als auf sepulcralischen Monumenten, und besonders in einer Gesellschaft zu finden, in der man ihn schwerlich vermuthet hätte. Unter dem Gefolge des Bacchus nehmlich erscheinet nicht selten ein Knabe oder Genius mit einem Füllhorne: und ich wüßte nicht, daß noch jemand es auch nur der Mühe werth gehalten hätte, diese Figur näher zu bestimmen. Sie ist z. E. auf dem bekannten Steine des Bagarris, itzt in der Sammlung des Königs von Frankreich, dessen Erklärung Casaubonus zu-

erst gegeben, von ihm und allen folgenden Auslegern *) zwar bemerkt worden: aber kein einziger hat mehr davon zu sagen gewußt, als der Augenschein giebt, und ein Genius mit einem Füllhorne ist ein Genius mit einem Füllhorne geblieben. Ich wage es, ihn für den Schlaf zu erklären. Denn, wie erwiesen, der Schlaf ist ein kleiner Genius, das Attribut des Schlafes ist ein Horn: und welchen Begleiter könnte ein trunkener Bacchus lieber wünschen, als den Schlaf? Daß die Paarung des Bacchus mit dem Schlafe den alten Artisten auch gewöhnlich gewesen, zeigen die Gemälde vom Schlafe, mit welchen Statius den Pallast des Schlafes auszieret **):

Mille intus ſimulacra dei cælaverat ardens
Mulciber. Hic hæret lateri redimita Voluptas.
Hic comes in requiem vergens labor. Eſt ubi Baccho,
Eſt ubi Martigenæ ſocium pulvinar Amori

*) S. Lipperts Dakt. I. 366.

**) Thebaid. X. v. 100. Barth hätte nicht so ekel seyn, und diese Zeilen darum zu commentiren unterlassen sollen, weil sie in einigen der besten Handschriften fehlen. Er hat seine Gelehrsamkeit an schlechtere Verse verschwendet.

Obtinet. Interius tectum in penetralibus altis,
Et cum Morte jacet: nullique ea tristis imago.

Ja, wenn einer alten Inschrift zu trauen, oder vielmehr, wenn diese Inschrift alt genug ist: so wurden sogar Bacchus und der Schlaf, als die zwey größten und süßesten Erhalter des menschlichen Lebens, gemeinschaftlich angebetet *).

Es ist hier nicht der Ort, diese Spur schärfer zu verfolgen. Eben so wenig ist es itzt meine Gelegenheit, mich über meinen eigentlichen Vorwurf weiter zu verbreiten, und nach mehrern Beweisen umher zu schweifen, daß die Alten den Tod als den Schlaf, und den Schlaf als den Tod, bald einzeln, bald beysammen, bald ohne, bald mit gewissen Abzeichen, gebildet haben. Die angeführten, und wenn auch kein einziger sonst aufzutreiben wäre, erhärten hinlänglich, was sie erhärten sollen: und ich kann ohne Bedenken zu dem zweyten Punkte fortgehen, welcher die Widerlegung des Gegensatzes enthält.

II. Ich sage: die alten Artisten, wenn sie ein Skelet bildeten, meynten damit etwas ganz anders, als den Tod, als die Gottheit des Todes. Ich beweise also, 1) daß sie nicht den Tod damit meynten: und zeige 2) was sie sonst damit meynten.

*) Corp. Inscript. p. LXVII. 8.

1) Daß sie Skelete gebildet, ist mir nie eingekommen zu leugnen. Nach den Worten des Herrn Klotz müßte ich es zwar geleugnet haben, und aus dem Grunde geleugnet haben, weil sie überhaupt häßliche und ekle Gegenstände zu bilden sich enthalten. Denn er sagt, ich würde die Beyspiele davon auf geschnittenen Steinen ohne Zweifel in die Bildersprache verweisen wollen, die sie von jenen höherm Gesetze der Schönheit losgesprochen. Wenn ich das nöthig hätte zu thun, dürfte ich nur hinzusetzen, daß die Figuren auf Grabsteinen und Todtenurnen nicht weniger zur Bildersprache gehörten: und sodann würden von allen seinen angeführten Exempeln nur die zwey metallenen Bilder in dem Kircherschen Museo und in der Gallerie zu Florenz wider mich übrig bleiben, die doch auch wirklich nicht unter die Kunstwerke, so wie ich das Wort im Laokoon nehme, zu rechnen wären.

Doch wozu diese Feinheiten gegen ihn? Gegen ihn brauche ich, was er mir Schuld giebt, nur schlechtweg zu verneinen. Ich habe nirgends gesagt, daß die alten Artisten keine Skelete gebildet: ich habe bloß gesagt, daß sie den Tod nicht als ein Skelet gebildet. Es ist wahr, ich glaubte an dem ächten Alterthume des metallenen Skelets zu Florenz zweifeln zu dürfen; aber ich setzte unmittelbar hinzu: „den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen

sollen, weil ihn die Alten anders vorstelleten." Diesen Zusatz verhält Herr Klotz seinen Lesern, und doch kömmt alles darauf an. Denn er zeigt, daß ich das nicht geradezu leugnen will, woran ich zweifle. Er zeigt, daß meine Meynung nur die gewesen: wenn das benannte Bild, wie Spence behauptet, den Tod vorstellen soll, so ist es nicht antik; und wenn es antik ist, so stellt es nicht den Tod vor.

Ich kannte auch wirklich schon damals mehr Skelete auf alten Werken: und itzt kenne ich sogar verschiedene mehr, als der unglückliche Fleiß, oder der prahlerische Unfleiß des Herrn Klotz anzuführen vermögend gewesen.

Denn in der That stehen die, die er anführt, bis auf eines, schon alle beym Winkelmann; und daß er diesen auch hier nur ausgeschrieben, ist aus einem Fehler sichtbar, welchen sie beyde machen. Winkelmann schreibt: „Ich merke hier an, daß nur auf zwey alten Denkmählern und Urnen von Marmor zu Rom Todtengerippe stehen. Die eine ist in der Villa Medicis, die andere in dem Museo des Collegii Romani; ein anderes mit einem Gerippe findet sich beym Spon, und ist nicht mehr zu Rom befindlich." Wegen des ersten dieser Gerippe, welches noch in der Villa Medicis stehe, beruft er sich auf Spons Rech. d'Antiq. p. 93: und wegen des dritten, das nicht mehr in Rom vorhanden

sey, auf eben desselben Gelehrten Miscel. ant. p. 7. Allein dieses und jenes beym Spon sind nur eines und das nehmliche; und wenn das, welches Spon in seinen Récherches anführt, noch in der Villa Medicis stehet, so ist das in seinen Miscellaneis gewiß auch noch in Rom, und in der nehmlichen Villa auf dem nehmlichen Platze zu sehen. Spon zwar, welches ich zugleich erinnern will, sahe es nicht in der Villa Medicis, sondern in der Villa Madama. So wenig also Winkelmann die beyden Citate des Spon verglichen haben konnte; eben so wenig kann es Herr Klotz gethan haben: denn sonst würde er mich nicht, zum Ueberflusse, wie er sagt, auf die beyden Marmor, die Winkelmann in seinem Versuche über die Allegorie anführt, verweisen, und dennoch gleich darauf auch das Denkmahl beym Spon in Rechnung bringen. Eines, wie gesagt, ist hier doppelt gezählt, und das wird er mir erlauben, ihm abzuziehn.

Damit er jedoch über diesen Abzug nicht verdrüßlich werde: so stehen ihm sogleich, für das Eine abgestrittene Gerippe, ein Halbdutzend andere zu Dienste. Es ist Wildpret, das ich eigentlich nicht selbst hege, das nur von ungefähr in mein Gehege übergetreten ist, und mit dem ich daher sehr freygebig bin. Vors erste ganzer drey beysammen, habe ich die Ehre, ihm auf einem Steine aus der Daktyliothek des Andreini

zu Florenz, beym Gori *), vorzuführen. Das vierte wird ihm eben dieser Gori auf einem alten Marmor, gleichfalls zu Florenz, nachweisen **). Das fünfte trift er, wenn mich meine Kundschaft nicht trügt, beym Fabretti ***): und das sechste auf dem andern der zwey Stoschischen Steine, von welchen er nur den einen aus den Lippertschen Abdrücken beybringet ****).

Welch elendes Studium ist das Studium des Alterthums, wenn das Feine desselben auf solche Kenntnisse ankömmt! wenn der Gelehrteste darin ist, der solche Armseligkeiten am fertigsten und vollständigsten auf den Fingern herzuzählen weiß!

Aber mich dünkt, daß es eine würdigere Seite hat, dieses Studium. Ein anderes ist der

*) Inscript. antiq. quæ in Etruriæ urbibus exstant Part. I. p. 455.

**) Ibid. p. 382. — Tabula, in qua sub titulo sculptum est canistrum, binæ corollæ, fœmina coram mensa tripode in lectisternio decumbens, Pluto quadriga vectus animam rapiens, præeunte Mercurio petasato & caduceato, qui rotundam domum intrat, prope quam jacet sceletus.

***) Inscript. cap. I. n. 17. vom Gori am letztern Orte angeführt.

****) Descript. des Pierres gr. p. 517. n. 241.

Alterthumskrämer, ein anderes der Alterthumskundige. Jener hat die Scherben, dieser den Geist des Alterthums geerbet. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, dieser sieht auch mit seinen Gedanken. Ehe jener noch sagt, so war das! weiß dieser schon, ob es so seyn können.

Man lasse jenen noch siebzig und sieben solcher Kunstgerippe aus seinem Schutte zusammen klauben, um zu beweisen, daß die Alten den Tod als ein Gerippe gebildet; dieser wird über den kurzsichtigen Fleiß die Achsel zucken, und was er sagte, ehe er diese Siebensachen alle kannte, noch sagen: entweder sie sind so alt nicht, als man sie glaubt, oder sie sind das nicht, wofür man sie ausgiebt!

Den Punkt des Alters, es sey als ausgemacht, oder als nicht auszumachend, bey Seite gesetzt: was für Grund hat man, zu sagen, daß die Skelete den Tod vorstellen?

Weil wir Neuern den Tod als ein Skelet bilden? Wir Neuern bilden, zum Theil noch, den Bacchus als einen fetten Wanst: war das darum auch die Bildung, die ihm die Alten gaben? Wenn sich ein Basrelief von der Geburt des Herkules fände, und wir sähen eine Frau mit kreuzweis eingeschlagenen Fingern, digitis pectinatim inter se implexis, vor der Thüre sitzen: wollten wir wohl sagen, diese Frau bete zur Juno Lucina, damit sie der Alkmene zu einer baldigen und glücklichen Entbindung helfe?

Aber wir beten ja so? — Dieser Grund ist so elend, daß man sich schämen muß, ihn jemanden zu leihen. Zudem bilden auch wir Neuern den Tod nicht einmal als ein bloßes Skelet; wir geben ihm eine Sense, oder so was, in die Hand, und diese Sense macht erst das Skelet zum Tode.

Wenn wir glauben sollen, daß die alten Skelete den Tod vorstellen: so müssen wir entweder durch die Vorstellung selbst, oder durch ausdrückliche Zeugnisse alter Schriftsteller davon überzeugt werden können. Aber da ist weder dieses noch jenes. Selbst nicht das geringste indirecte Zeugniß läßt sich dafür aufbringen.

Ich nenne indirecte Zeugnisse, die Anspielungen und Gemälde der Dichter. Wo ist der geringste Zug bey irgend einem römischen oder griechischen Dichter, welcher nur argwohnen lassen könnte, daß er den Tod als ein Gerippe vorgestellt gefunden, oder sich selbst gedacht hätte?

Die Gemälde des Todes sind bey den Dichtern häufig, und nicht selten sehr schrecklich. Es ist der blasse, bleiche, fahle Tod *); er streifet auf schwarzen Flügeln umher **); er führet ein

*) Pallida, lurida Mors.

**) Atris circumvolat alis. Horat. Sat. II. 1. v. 58.

Schwert *); er fletschet hungrige Zähne **); er reißet einen gierigen Rachen auf ***); er hat blutige Nägel, mit welchen er seine bestimmten Opfer zeichnet ****); seine Gestalt ist so groß und ungeheuer, daß er ein ganzes Schlachtfeld überschattet *****), mit ganzen Städten davon eilet ******). Aber wo ist da nur ein Argwohn von einem Gerippe? In einem von den Trauerspielen des Euripides wird er sogar als eine handelnde Person mit aufgeführet, und er ist auch da der traurige, fürchterliche, unerbittliche Tod. Doch auch da ist er weit entfernt, als ein Gerippe zu erscheinen; ob man schon weiß, daß die alte Skevopöie sich kein Bedenken machte, ihre Zuschauer noch mit weit gräßlichern Gestalten zu schrecken. Es findet sich keine Spur, daß er durch mehr als sein schwarzes Gewand*******),

*) Fila sororum ense metit. Stat. Theb. I. v. 633.

**) Mors avidis pallida dentibus. Senec. Her. fur.

***) Avidos oris hiatus pandit. Idem Oedipo.

****) Præcipuos annis animisque cruento ungue notat. Statius Theb. VIII. v. 380.

*****) Fruitur cœlo, bellatoremque volando campum operit. Idem ibid. v. 378.

******) Captam tenens fert Manibus urbem. Idem Th. I. v. 633.

*******) Alcest. v. 843. wo ihn Herkules Ανακτα τον μελαμπεπλον νεκρων nennet.

und durch den Stahl bezeichnet gewesen, womit er dem Sterbenden das Haar abschnitt, und ihn so den unterirdischen Göttern weihete *); Flügel hatte er nur vielleicht **).

Prallet indeß von diesem Wurfe nicht auch etwas auf mich selbst zurück? Wenn man mir zugiebt, daß in den Gemälden der Dichter nichts von einem Gerippe zu sehen: muß ich nicht hinwieder einräumen, daß sie demohngeachtet viel zu schrecklich sind, als daß sie mit jenem Bilde des Todes bestehen könnten, welches ich den alten Artisten zugerechnet zu haben vermeyne? Wenn aus dem, was in den poetischen Gemälden sich nicht findet, ein Schluß auf die materiellen Gemälde der Kunst gilt: wird nicht ein ähnlicher Schluß auch aus dem gelten, was sich in jenen Gemälden findet?

Ich antworte: Nein; dieser Schluß gilt in dem einen Falle nicht völlig, wie in dem andern. Die poetischen Gemälde sind von unendlich weiterm Umfange, als die Gemälde der Kunst: besonders kann die Kunst, bey Personificirung ei-

*) Eben daselbst. Z. 76. 77., wo er von sich selbst sagt:

Ιερος γαρ ουτος των κατα χθονος θεων,
Ουτου τοδ' εγχυς κρατος ἀγνισει τριχα.

**) Wenn anders das πτερωτος ἀδας in der 261sten Zeile von ihm zu verstehen ist.

nes abstracten Begriffes, nur bloß das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken; auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen seyn würden, welche mit diesem Wesentlichen in Widerspruch stehen würden, muß sie Verzicht thun; denn dergleichen Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr ist an der Kenntlichkeit zuerst gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen personificirten abstracten Begriff in die Classe handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermaßen wider diesen Begriff selbst handeln lassen, und ihn in allen den Modificationen einführen, die ihm irgend ein einzelner Fall giebt, ohne daß wir im geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.

Wenn die Kunst also uns den personificirten Begriff des Todes kenntlich machen will: durch was muß sie, durch was kann sie es anders thun, als dadurch, was dem Tode in allen möglichen Fällen zukömmt? und was ist dieses sonst, als der Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit? Je mehr Zufälligkeiten sie ausdrücken wollte, die in einem einzeln Falle die Idee dieser Ruhe und Unempfindlichkeit entfernten, desto unkenntlicher müßte nothwendig ihr Bild werden; falls sie nicht ihre Zuflucht zu einem beygesetzten Worte, oder zu sonst einem conventionalen Zeichen, welches nicht besser als ein Wort ist, nehmen,

und sonach, bildende Kunst zu seyn, aufhören will. Das hat der Dichter nicht zu fürchten. Für ihn hat die Sprache bereits selbst die abstracten Begriffe zu selbstständigen Wesen erhoben; und das nehmliche Wort hört nie auf, die nehmliche Idee zu erwecken, so viel mit ihm streitende Zufälligkeiten er auch immer damit verbindet. Er kann den Tod noch so schmerzlich, noch so fürchterlich und grausam schildern: wir vergessen darum doch nicht, daß es nur der Tod ist, und daß ihm eine so gräßliche Gestalt nicht vor sich, sondern bloß unter dergleichen Umständen zukömmt.

Todt seyn, hat nichts Schreckliches; und in sofern Sterben nichts als der Schritt zum Todtseyn ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben. Nur so und so sterben, eben itzt in dieser Verfassung, nach dieses oder jenes Willen, mit Schimpf und Marter sterben: kann schrecklich werden, und wird schrecklich. Aber ist es sodann das Sterben, ist es der Tod, welcher das Schrecken verursachte? Nichts weniger; der Tod ist von allen diesen Schrecken das erwünschte Ende, und es ist nur der Armuth der Sprache zuzurechnen, wenn sie beyde diese Zustände, den Zustand, welcher unvermeidlich in den Tod führet, und den Zustand des Todes selbst, mit einem und ebendemselben Worte benennet. Ich weiß, daß diese Armuth oft eine Quelle des Pathetischen werden kann, und der

Dichter daher seine Rechnung bey ihr findet: aber dennoch verdienet diejenige Sprache ohnstreitig den Vorzug, die ein Pathetisches, das sich auf die Verwirrung so verschiedener Dinge gründet, verschmähet, indem sie dieser Verwirrung selbst durch verschiedene Benennungen vorbauet. Eine solche Sprache scheinet die ältere griechische, die Sprache des Homer, gewesen zu seyn. Ein anders ist dem Homer Κηρ, ein anders Θανατος· denn er würde Θανατον και Κηρα nicht so unzähligemal verbunden haben, wenn beyde nur eines und eben dasselbe bedeuten sollten. Unter Κηρ versteht er die Nothwendigkeit zu sterben, die öfters traurig werden kann; einen frühzeitigen, gewaltsamen, schmähligen, ungelegenen Tod: unter Θανατος aber den natürlichen Tod, vor dem keine Κηρ vorhergeht; oder den Zustand des Todtseyns, ohne alle Rücksicht auf die vorhergegangene Κηρ. Auch die Römer machten einen Unterschied zwischen Lethum und Mors.

Emergit late Ditis chorus, horrida Erinnys,
Et Bellona minax, facibusque armata Megæra,
Lethumque, Insidiæque, & lurida Mortis imago:

sagt Petron. Spence meynet, er sey schwer zu begreifen, dieser Unterschied: vielleicht aber hätten sie unter Lethum den allgemeinen Saa-

men, oder die Quelle der Sterblichkeit verstanden, dem sie sonach die Hölle zum eigentlichen Sitze angewiesen; unter Mors aber, die unmittelbare Ursache einer jeden besondern Aeußerung der Sterblichkeit auf unserer Erde *). Ich meines Theils, möchte lieber glauben, daß Lethum mehr die Art des Sterbens, und Mors den Tod überhaupt, ursprünglich bedeuten sollen; denn Statius sagt **):

Mille modis lethi miseros Mors una fatigat.

Der Arten des Sterbens sind unendliche: aber es ist nur Ein Tod. Folglich würde Lethum dem griechischen Κηρ, und Mors dem Θανατος eigentlich entsprochen haben: unbeschadet, daß in der einen Sprache sowohl, als in der an-

*) Polymetis, p. 261. The Roman poëts sometimes make a distinction between Lethum and Mors, which the poverty of our language will not allow us to expreſs; and which it is even difficult enough to conceive. Perhaps, they meant by Lethum, that general principle or ſource of mortality, which they ſuppoſed to have its proper reſidence in hell; and by Mors, or Mortes, (for they had ſeveral of them) the immediate cauſe of each particular inſtance of mortality on our earth.

**) Thebaid. IX. v. 280.

dern, beyde Worte mit der Zeit verwechselt, und endlich als völlige Synonyma gebraucht worden.

Indeß will ich mir auch hier einen Gegner denken, der jeden Schritt des Feldes streitig zu machen verstehet. Ein solcher könnte sagen: Ich lasse mir den Unterschied zwischen Κηρ und Θανατος gefallen; aber wenn der Dichter, wenn die Sprache selbst, einen schrecklichen Tod und einen nicht schrecklichen unterschieden haben: warum könnte nicht auch die Kunst ein dergleichen doppeltes Bild für den Tod gehabt haben, und haben dürfen? Das minder schreckliche Bild mag der Genius, der sich auf die umgekehrte Fackel stützet, mit seinen übrigen Attributen, gewesen seyn: aber sonach war dieser Genius nur Θανατος. Wie steht es mit dem Bilde der Κηρ? Wenn dieses schrecklich seyn müssen: so ist dieses vielleicht ein Gerippe gewesen, und es bliebe uns noch immer vergönnt, zu sagen, daß die Alten den Tod, nehmlich den gewaltsamen Tod, für den es unserer Sprache an einem besondern Worte mangelt, als ein Gerippe gebildet haben.

Und allerdings ist es wahr, daß auch die alten Künstler die Abstraktion des Todes von den Schrecknissen, die vor ihm hergehen, angenommen, und diese unter dem besondern Bilde der Κηρ vorgestellet haben. Aber wie hätten sie zu dieser Vorstellung etwas wählen können, was

erst spät auf den Tod folget? Das Gerippe wäre so unschicklich dazu gewesen, als möglich. Wen dieser Schluß nicht befriediget, der sehe das Factum! Pausanias hat uns, zum Glück, die Gestalt aufbehalten, unter welcher die Κηρ vorgestellet wurde. Sie erschien als ein Weib mit gräulichen Zähnen und mit krummen Nägeln, gleich einem reißenden Thiere. So stand sie auf eben der Kiste des Cypselus, auf welcher Schlaf und Tod in den Armen der Nacht ruheten, hinter dem Polynices, indem ihn sein Bruder Eteokles anfällt: Τȣ Πολυνεικȣς δε ὀπισθεν ἑςηκεν ὀδοντας τε ἐχȣσα ȣ̓δεν ἡμερωτερȣς θηριȣ, και οἱ και των χειρων εισιν ἐπικαμπεις οἱ ὀνυχες· ἐπιγραμμα δε ἐπ᾽ ἀυτη ἐιναι φασι Κηρα *). Vor dem ἑςηκεν scheinet ein Substantivum in dem Texte zu fehlen; aber es wäre eine bloße Chicane, wenn man zweifeln wollte, daß es ein anders als Γυνη seyn könne. Wenigstens kann es Σκελετος doch nicht seyn, und das ist mir genug.

Schon ehemals hatte Herr Klotz dieses Bild der Κηρ gegen meine Behauptung von dem Bilde des Todes bey den Alten brauchen wollen **):

*) Libr. V. cap. 19. p. 425. edit. Kuhn.

**) Act. Litt. Vol. III. Parte III. p. 288. Consideremus quasdam figuras arcæ Gypseli in templo Olympico insculptas. Inter eas apparet γυνη ὀδοντας κ. τ. λ.— Verbum Κηρα recte

und nun weiß er, was ich ihm hätte antworten können. Κηρ ist nicht der Tod; und es ist bloße Armuth derjenigen Sprache, die es durch eine Umschreibung, mit Zuziehung des Wortes Tod, geben muß: ein so verschiedener Begriff sollte in allen Sprachen ein eigenes Wort haben. Und doch hätte Herr Klotz auch den Kuhnius nicht loben sollen, daß er Κηρ durch Mors fatalis übersetzt habe. Genauer und richtiger würde Fatum mortale, mortiferum, gewesen seyn: denn beym Suidas wird Κηρ durch θανατηφορος μοιρα, nicht durch θανατος πεπρωμενος erkläret.

Endlich will ich an den Euphemismus der Alten erinnern; an ihre Zärtlichkeit, diejenigen Wörter, welche unmittelbar eine ekle, traurige, gräßliche Idee erwecken, mit minder auffallenden zu verwechseln. Wenn sie, diesem Euphemismus zu Folge, nicht gern geradezu sagten, "er ist gestorben," sondern lieber, „er hat gelebt, er ist gewesen, er ist zu den Mehrern abgegangen *)," und dergleichen; wenn eine der Ursachen dieser Zärtlichkeit, die so viel

explicat Kuhnius mortem fatalem, eoque loco refutari posse videtur Auctoris opinio de minus terribili forma morti ab antiquis tributa, cui sententiæ etiam alia monimenta adversari videntur.

**) Gattakerus de novi Instrumenti stylo, c. XIX.

als mögliche Vermeidung alles Ominösen war: so ist kein Zweifel, daß auch die Künstler ihre Sprache zu diesem gelindern Tone werden herabgestimmt haben. Auch sie werden den Tod nicht unter einem Bilde vorgestellt haben, bey welchem einem jeden unvermeidlich alle die ekeln Begriffe von Moder und Verwesung einschießen; nicht unter dem Bilde des häßlichen Gerippes: denn auch in ihren Compositionen hätte der unvermuthete Anblick eines solchen Bildes eben so ominös werden können, als die unvermuthete Vernehmung des eigentlichen Wortes. Auch sie werden dafür lieber ein Bild gewählt haben, welches uns auf das, was es anzeigen soll, durch einen anmuthigen Umweg führet: und welches Bild könnte hierzu dienlicher seyn, als dasjenige, dessen symbolischen Ausdruck die Sprache selbst sich für die Benennung des Todes so gern gefallen läßt, das Bild des Schlafes?

— — Nullique ea tristis imago!

Doch so wie der Euphemismus die Wörter, die er mit sanftern vertauscht, darum nicht aus der Sprache verbannet, nicht schlechterdings aus allem Gebrauche setzt; so wie er vielmehr eben diese widrigen, und itzt daher vermiedenen Wörter, bey einer noch gräulichern Gelegenheit, als die minder beleidigenden, vorsucht; so wie er z. E., wenn er von dem, der ruhig gestorben ist, sagt, daß er nicht mehr lebe, von dem, der unter den schrecklichsten Martern ermordet wor-

den, sagen würde, daß er gestorben sey: eben so wird auch die Kunst diejenigen Bilder, durch welche sie den Tod andeuten könnte, aber wegen ihrer Gräßlichkeit nicht andeuten mag, darum nicht gänzlich aus ihrem Gebiete verweisen, sondern sie vielmehr auf Fälle versparen, in welchen sie hinwiederum die gefälligern, oder wohl gar die einzig brauchbaren sind.

Also: 2) da es erwiesen ist, daß die Alten den Tod nicht als ein Gerippe gebildet; da sie gleichwohl auf alten Denkmählern Gerippe zeigen: was sollen sie denn seyn, diese Gerippe?

Ohne Umschweif; diese Gerippe sind Larvæ: und das nicht sowohl in so fern, als Larva selbst nichts anders als ein Gerippe heißt, sondern in so fern, als unter Larvæ eine Art abgeschiedener Seelen verstanden wurden.

Die gemeine Pnevmatologie der Alten war diese. Nach den Göttern glaubten sie ein unendliches Geschlecht erschaffener Geister, die sie Dämones nannten. Zu diesen Dämonen rechneten sie auch die abgeschiedenen Seelen der Menschen, die sie unter dem allgemeinen Namen Lemures begriffen, und deren nicht wohl anders als eine zweyfache Art seyn konnte. Abgeschiedene Seelen guter, abgeschiedene Seelen böser Menschen. Die guten wurden ruhige, selige Hausgötter ihrer Nachkommenschaft; und hießen Lares. Die bösen, zur Strafe ihrer Verbrechen, irrten unstät und flüchtig auf der

Erde umher, den Frommen ein leeres, den Ruchlosen ein verderbliches Schrecken; und hießen Larvæ. In der Ungewißheit, ob die abgeschiedene Seele der ersten oder zweyten Art sey, galt das Wort Manes *).

Und solche Larvæ, sage ich, solche abgeschiedene Seelen böser Menschen, wurden als Gerippe gebildet.— Ich bin überzeugt, daß diese Anmerkung von Seiten der Kunst neu ist, und von keinem Antiquare zu Auslegung alter Denk-

*) Apulejus de Deo Socratis, (p. 110. edit. Bas. per Hen. Petri) Est & secundo signatu species dæmonum, animus humanus exutus & liber, stipendiis vitæ corpore suo abjuratis. Hunc vetere Latina lingua reperio Lemurem dictitatum. Ex hisce ergo Lemuribus, qui posterorum suorum curam sortitus, pacato & quieto numine domum possidet, Lar dicitur familiaris. Qui vero propter adversa vitæ merita, nullis bonis sedibus incerta vagatione, ceu quodam exilio punitur, inane terriculamentum bonis hominibus, cæterum noxium malis, hunc plerique Larvam perhibent. Cum vero incertum est quæ cuique sortitio evenerit, utrum Lar sit an Larva, nomine Manium deum nuncupant, & honoris gratia Dei vocabulum additum est.

mähler noch gebraucht worden. Man wird sie also bewiesen zu sehen verlangen, und es dürfte wohl nicht genug seyn, wenn ich mich desfalls auf eine Glosse des Henr. Stephanus beriefe, nach welcher in einem alten Epigram οἱ Σκελετοὶ durch Manes zu erklären sind. Aber was diese Glosse nur etwa dürfte vermuthen lassen, werden folgende Worte außer Zweifel setzen. Nemo tam puer est, sagt Seneca *), ut Cerberum timeat, & tenebras, & Larvarum habitum nudis ossibus cohærentium. Oder, wie es unser alter ehrlicher, und wirklich deutscher Michael Herr übersetzt: Es ist niemants so kindisch, der den Cerberus förcht, die Finsterniß und die todten Gespenst, da nichts dann die leidigen Bein aneinander hangen**). Wie könnte man ein Gerippe, ein Skelet, deutlicher bezeichnen, als durch das nudis ossibus cohærens? Wie könnte man es geraderzu bekräftiget wünschen, daß die Alten ihre spuken-

*) Epist. XXIV.

**) Sittliche Zuchtbücher des hochberühmten Philosophi Seneca. Straßburg 1536. in Fol. Ein späterer Uebersetzer des Seneca, Conrad Fuchs, (Frankfurt 1620.) giebt die Worte, & Larvarum habitum nudis ossibus cohærentium, durch „und der Todten gebeinichte Companey.“ Fein zierlich und toll!

den Geister als Gerippe zu denken und zu bilden gewohnt gewesen?

Wenn eine dergleichen Anmerkung einen natürlichern Aufschluß für mißverstandene Vorstellungen gewähret, so ist es ohnstreitig ein neuer Beweis ihrer Richtigkeit. Nur Ein Gerippe auf einem alten Denkmahle könnte freylich der Tod seyn, wenn es nicht aus anderweitigen Gründen erwiesen wäre, daß er so nicht gebildet worden. Aber wie, wo mehrere solche Gerippe erscheinen? Darf man sagen, so wie der Dichter mehrere Todte kenne,

Stant Furiæ circum, variæque ex ordine Mortes:

so müsse es auch dem Künstler vergönnt seyn, verschiedene Arten des Todes jede in einen besondern Tod auszubilden? Und wenn auch dann noch eine solche Composition verschiedener Gerippe keinen gesunden Sinn giebt? Ich habe oben eines Steines, beym Gori gedacht, auf welchem drey Gerippe zu sehen: das eine fähret auf einer Biga, mit grimmigen Thieren bespannt, über ein anderes, das zur Erde liegt, daher, und drohet ein drittes, das vorstehet, gleichfalls zu überfahren. Gori nennet diese Vorstellung, den Triumph des Todes über den Tod. Worte ohne Sinn! Aber zum Glücke ist dieser Stein von schlechter Arbeit, und mit einer griechisch scheinenden Schrift vollgefüllt, die keinen Verstand macht. Gori

erklärt ihn also für das Werk eines Gnostikers; und es ist von jeher erlaubt gewesen, auf Rechnung dieser Leute so viel Ungereimtheiten zu sagen, als man nur immer, nicht zu erweisen, Lust hat. Anstatt den Tod über sich selbst, oder über ein Paar neidische Mitbewerber um seine Herrschaft da triumphiren zu sehen; sehe ich nichts als abgeschiedene Seelen, als Larven, die noch in jenem Leben einer Beschäfftigung nachhängen, die ihnen hier so angenehm gewesen. Daß dieses erfolge, war eine allgemein angenommene Meynung bey den Alten; und Virgil hat unter den Beyspielen, die er davon giebt, der Liebe zu den Rennspielen nicht vergessen *):

— — — quæ gratia currum
Armorumque fuit vivis, quæ cura nitentes
Pascere equos, eadem sequitur tellure repostos.

Daher auf den Grabmählern und Urnen und Särgen nichts häufiger, als Genii, die
—aliquas artes, antiquæ imitamina vitæ,
ausüben; und in eben dem Werke des Gori, in welchem er diesen Stein mitgetheilt, kömmt ein Marmor vor, von welchem der Stein gleichsam nur die Carrikatur heißen könnte. Die Gerippe, die auf dem Steine fahren und überfahren werden, sind auf dem Marmor Genii.

*) Aeneid. VI. v. 653.

Wenn denn aber die Alten sich die Larven, d. i. die abgeschiedenen Seelen böser Menschen, nicht anders als Gerippe dachten: so war es ja wohl natürlich, daß endlich jedes Gerippe, wenn es auch nur das Werk der Kunst war, den Namen Larva bekam. Larva hieß also auch dasjenige Gerippe, welches bey feyerlichen Gastmahlen mit auf der Tafel erschien, um zu einem desto eilfertigern Genuß des Lebens zu ermuntern. Die Stelle des Petrons von einem solchen Gerippe, ist bekannt*): aber der Schluß wäre sehr übereilt, den man für das Bild des Todes daraus ziehen wollte. Weil sich die Alten an einem Gerippe des Todes erinnerten, war darum ein Gerippe das angenommene Bild des Todes? Der Spruch, den Trimalcio dabey

*) Potantibus ergo, & accuratissimas nobis lauticias mirantibus, larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli ejus vertebræque laxatæ in omnem partem verterentur. Hanc quum super mensam semel iterumque abjecisset, & catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalcio adjecit:

Heu, heu nos miseros, quam totus homuncio nil est!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus,
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

(Edit. Mich. Hadr. p. 115.)

sagte, unterscheidet vielmehr das Gerippe und den Tod ausdrücklich:

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

Das heißt nicht: bald wird uns dieser fortschleppen! in dieser Gestalt wird der Tod uns abfodern! Sondern: das müssen wir alle werden: solche Gerippe werden wir alle, wenn der Tod uns einmal abgefodert hat.„

Und so glaubte ich auf alle Weise erwiesen zu haben, was ich zu erweisen versprochen. Aber noch liegt mir daran, zu zeigen, daß ich nicht bloß gegen Herr Klotzen mir diese Mühe genommen. Nur Herr Klotzen zurechte weisen, dürfte den meisten Lesern eine eben so leichte, als unnütze Beschäftigung scheinen. Ein anderes ist es, wenn er mit der ganzen Heerde irret. Sodann ist es nicht das hinterste nachblökende Schaf, sondern die Heerde, die den Hirten oder den Hund in Bewegung setzt.

Prüfung.

Ich werfe also einen Blick auf bessere Gelehrte, die, wie gesagt, an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz mehr oder weniger Theil nehmen; und fange bey dem Manne an, der Herr Klotzen alles in allem ist: bey seinem verewigten Freunde, dem Grafen Caylus.— Was für schöne Seelen, die jeden, mit dem sie

in einer Entfernung von hundert Meilen ein Paar Complimente gewechselt, stracks für ihren Freund erklären! Schade nur, daß man eben so leicht ihr Feind werden kann!

Unter den Gemälden, welche der Graf Caylus den Künstlern aus dem Homer empfahl, war auch das vom Apoll, wie er den gereinigten und balsamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe übergiebt *). „Es ist nur verdrüßlich," sagt der Graf, „daß Homer sich nicht auf die Attributa eingelassen, die man zu seiner Zeit dem Schlafe ertheilte. Wir kennen, diesen Gott zu bezeichnen, nur seine Handlung selbst, und krönen ihn mit Mahn. Diese Ideen sind neu, und die erste, welche überhaupt von geringem Nutzen ist, kann in dem gegenwärtigen Falle gar nicht gebraucht werden, in welchem mir selbst die Blumen ganz unschicklich vorkommen, besonders für eine Figur, die mit dem Tode gruppiren soll**)." Ich wiederhole hier nicht, was ich gegen den kleinen Geschmack des Grafen, der von dem Homer verlangen konnte, daß er seine geistige Wesen mit den Attributen der Künstler ausstaffiren sollen, im Laokoon erinnert habe. Ich will hier nur anmerken, wie wenig er diese

*) Iliad. π. v. 681.

**) Tableaux tirés de l'Iliade &c.

Attributa selbst gekannt, und wie unerfahren er in den eigentlichen Vorstellungen beydes des Schlafes und des Todes gewesen. Vors erste erhellet aus seinen Worten unwidersprechlich, daß er geglaubt, der Tod könne und müsse schlechterdings nicht anders als ein Gerippe vorgestellt werden. Denn sonst würde er von dem Bilde desselben nicht gänzlich, als von einer Sache, die sich von selbst verstehet, geschwiegen haben; noch weniger würde er sich geäußert haben, daß eine mit Blumen gekrönte Figur mit der Figur des Todes nicht wohl gruppiren möchte. Diese Besorgniß konnte nur daher kommen, weil er sich von der Aehnlichkeit beyder Figuren nie etwas träumen lassen; weil er den Schlaf als einen sanften Genius, und den Tod als ein ekles Ungeheuer sich dachte. Hätte er gewußt, daß der Tod ein eben so sanfter Genius seyn könne, so würde er seinen Künstler dessen gewiß erinnert, und mit ihm nur noch überlegt haben, ob es gut sey, diesen ähnlichen Geniis ein Abzeichen zu geben, und welches wohl das schicklichste seyn könne. Aber er kannte vors zweyte auch nicht einmal den Schlaf, wie er ihn hätte kennen sollen. Es ist ein wenig viel Unwissenheit zu sagen, daß wir diesen Gott außer seiner Handlung nur durch die leidigen Mahnblumen kenntlich machen könnten. Er merkt zwar richtig an, daß beyde diese Kennzeichen neu wären: aber welches denn nun die alten genuinen Kennzei-

chen gewesen, sagt er nicht bloß nicht, sondern er leugnet auch geradezu, daß uns deren überliefert worden. Er wußte also nichts von dem Horne, das die Dichter dem Schlafe so häufig beylegen, und mit dem er, nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Servius und Lutatius, auch gemalt wurde! Er wußte nichts von der umgestürzten Fackel; er wußte nicht, daß eine Figur mit dieser umgestürzten Fackel aus dem Alterthume vorhanden sey, welche nicht eine bloße Muthmaßung, welche die eigene ungezweifelte Ueberschrift für den Schlaf erkläre; er hatte diese Figur weder beym Boissard, noch Gruter, noch Spanheim, noch Beger, noch Brouckhuysen *) gefunden, und überall nichts von ihr in Erfahrung gebracht. Nun denke man sich das Homerische Gemälde, so wie er es haben wollte; mit einem Schlafe, als ob es der aufgeweckte Schlaf des Algardi wäre; mit einem Tode, ein klein wenig artiger, als er in den deutschen

*) Brouckhuysen hat sie aus dem Spanheim seinem Tibull einverleibt. Beger aber, welches ich oben mit hätte anmerken sollen, hat das ganze Monument, von welchem diese einzelne Figur genommen, gleichfalls aus den Papieren des Pighius in seinem Specilegio Antiquitatis p. 106. bekannt gemacht. Beger gedenkt dabey so wenig Spanheims, als Spanheim Begers.

Todtentänzen herumspringt. Was ist hier alt, was griechisch, was homerisch? Was ist nicht galant, und gothisch, und französisch? Würde sich dieses Gemälde des Caylus zu dem Gemälde, wie es sich Homer denken mußte, nicht eben verhalten, als Hudarts Uebersetzung zu dem Originale? Gleichwohl wäre nur der Rathgeber des Künstlers Schuld, wenn dieser so ekel und abentheuerlich modern würde, wo er sich, in dem wahren Geiste des Alterthums, so simpel und fruchtbar, so anmuthig und bedeutend zeigen könnte. Wie sehr müßte es ihn reitzen, an zwey so vortheilhaften Figuren, als geflügelte Genii sind, alle seine Fähigkeit zu zeigen, das Aehnliche verschieden, und das Verschiedene ähnlich zu machen! Gleich an Wuchs, und Bildung, und Miene: an Farb und Fleisch so ungleich, als es ihm der allgemeine Ton seines Colorits nur immer erlauben will. Denn nach dem Pausanias war der eine dieser Zwillingsbrüder schwarz; der andere weiß. Ich sage, der eine und der andere; weil es aus den Worten des Pausanias nicht eigentlich erhellet, welches der schwarze, oder welches der weiße gewesen. Und ob ich es schon dem Künstler itzt nicht verdenken würde, welcher den Tod zu dem schwarzen machen wollte: so möchte ich ihn darum doch nicht einer ganz ungezweifelten Uebereinstimmung mit dem Alterthume versichern. Nonnius wenigstens läßt den Schlaf μελανο-

χρόον nennen, wenn sich Venus geneigt bezeigt, der weißen Pasithea so einen schwarzen Gatten nicht mit Gewalt aufdringen zu wollen *): und es wäre leicht möglich, daß der alte Künstler dem Tode die weiße Farbe gegeben, um auch dadurch anzudeuten, daß er der fürchterlichere Schlaf von beyden nicht sey.

Freylich konnte Caylus aus den bekannten Ikonologischen Werken eines Ripa, Chartarius, und wie deren Ausschreiber heißen, sich wenig oder gar nicht eines Bessern unterrichten.

Zwar das Horn des Schlafes kannte Ripa**): aber wie betrüglich schmücket er ihn sonst aus? Das weiße kürzere Oberkleid über ein schwarzes Unterkleid, welches er und Chartarius ihm geben ***), gehört dem Traume, nicht dem Schlafe. Von der Gleichheit des Todes mit ihm kennet Ripa zwar die Stelle des Pausanias, aber ohne zu jenem Bilde den geringsten Gebrauch davon zu machen. Er schlägt dessen ein dreyfaches vor; und keines ist so, wie es der Grieche oder Römer würde erkannt haben. Gleichwohl ist auch nur das eine, von der Erfindung des Camillo da Ferrara, ein Skelet: aber ich zweifle, ob Ripa damit sagen wollen, daß dieser Camillo es sey, welcher den Tod zuerst als

*) Lib. XXXIII. v. 40.

**) Iconolog. p. 464. Edit. Rom. 1603.

***) Imag. Deorum p. 143, Francof. 1687.

ein Skelet gemalet. Ich kenne diesen Camillo überhaupt nicht.

Diejenigen, welche Ripa und Chartarius am meisten gebraucht haben, sind Gyraldus und Natalis Comes.

Dem Gyraldus haben sie den Irrthum wegen der weißen und schwarzen Bekleidung des Schlafes nachgeschrieben *); Gyraldus aber muß, anstatt des Philostratus selbst, nur einen Uebersetzer desselben nachgesehen haben. Denn es ist nicht Ὑπνος, sondern Ὀνειρος, von welchem Philostralus sagt **): ἐν ἀνειμενῳ τω εἰδει γεγραπται, και ἐσθητα ἐχει λευκην ἐπι μελαινῃ, το, οἰμαι, νυκτωρ αὐτȣ και μεθ᾽ ἡμεραν. Es ist mir unbegreiflich, wie auch der neueste Herausgeber der Philostratischen Werke, Gottfried Olearius, der uns doch eine fast neue Uebersetzung geliefert zu haben versichert, bey diesen Worten so äußerst nachläßig seyn können. Sie lauten bey ihm auf Latein: Ipse somnus remissa pictus est facie, candidamque super nigra vestem habet, eo, ut puto, quod nox sit ipsius, & quæ diem excipiunt. Was heißt das, & quæ diem excipiunt? Sollte Olearius nicht gewußt haben, daß μεθ᾽ ἡμεραν interdiu heiße, so wie νυκτωρ noctu? Man wird müde, könnte man zu seiner Ent-

*) Hist. Deorum Syntag. IX. p. 311. Edit. Jo. Jensii.

**) Iconum lib. I. 27.

schuldigung sagen, die alten elenden Uebersetzungen auszumisten. So hätte er wenigstens aus einer ungeprüften Uebersetzung niemanden entschuldigen, und niemanden widerlegen sollen! Weil es aber darin weiter fort heißt: Cornu is (somnus) manibus quoque tenet, ut qui insomnia per veram portam inducere soleat; so setzt er in einer Note hinzu: Ex hoc vero Philostrati loco patet optimo jure portas illas somni dici posse, qui scilicet somnia per eas inducat, nec necesse esse ut apud Virgilium (Aeneid. IV. v. 562.) somni dictum intelligamus pro somnii, ut voluit Turnebus l. IV. Adverl. c. 14. Allein, wie gesagt, Philostratus selbst redet nicht von den Pforten des Schlafes, Somni, sondern des Traumes, Somnii; und 'Ονειρος, nicht 'Υπνος, ist es auch ihm, welcher die Träume durch die wahre Pforte einläßt. Folglich ist dem Virgil noch immer nicht anders, als durch die Anmerkung des Turnebus zu helfen, wenn er durchaus in seiner Erdichtung von jenen Pforten mit dem Homer übereinstimmen soll. — Von der Gestalt des Todes schweigt Gyraldus gänzlich.

Natalis Comes giebt dem Tode ein schwarzes Gewand mit Sternen *). Das schwarze Gewand, wie wir oben gesehen, ist in dem Euri-

*) Mythol. lib. III. cap. 13.

pides gegründet: aber wer ihm die Sterne darauf gesetzt, weiß ich nicht. Träume contortis cruribus hat er auch, und er versichert, daß sie Lucian auf seiner Insel des Schlafes so umher schwärmen lassen. Aber bey dem Lucian sind es bloß ungestaltete Träume, ἄμορφοι, und die krummen Beine sind von seiner eigenen Ausbildung. Doch würden auch diese krummen Beine nicht den Träumen überhaupt, als allegorisches Kennzeichen, sondern nur gewissen Träumen, selbst nach ihm, zukommen.

Andere mythologische Compilatores nachzusehen, lohnt wohl kaum der Mühe. Der einzige Banier möchte eine Ausnahme zu verdienen scheinen. Aber auch Banier sagt von der Gestalt des Todes ganz und gar nichts, und von der Gestalt des Schlafes mehr als eine Unrichtigkeit *). Denn auch Er verkennet in jenem Gemälde beym Philostrat den Traum für den Schlaf, und erblickt ihn da als einen Mann gebildet, ob er schon aus der Stelle des Pausanias schließen zu können glaubet, daß er als ein Kind, und einzig als ein Kind, vorgestellet worden. Er schreibt dabey dem Montfaucon einen groben Irrthum nach, den schon Winkelmann gerügt hat, und der seinem deutschen Uebersetzer sonach wohl hätte bekannt seyn kön-

*) Erläuter. der Götterlehre, 4ter B. S. 147. deutsche Uebers.

nen *). Beyde nehmlich, Montfaucon und Banier, geben den Schlaf des Algardi, in der Villa Borghese, für alt aus, und eine neue Vase, die dort mit mehrern neben ihm stehet, weil sie Montfaucon auf einem Kupfer dazu gesetzt gefunden, soll ein Gefäß mit schlafmachendem Safte bedeuten. Dieser Schlaf des Algardi selbst ist ganz wider die Einfalt und den Anstand des Alterthums; er mag sonst so kunstreich gearbeitet seyn, als man will. Denn seine Lage und Geberdung ist von der Lage und Geberdung des schlafenden Fauns im Pallaste Barberino entlehnet, dessen ich oben gedacht habe.

Mir ist überall kein Schriftsteller aus dem Fache dieser Kenntnisse vorgekommen, der das Bild des Todes, so wie es bey den Alten gewesen, entweder nicht ganz unbestimmt gelassen, oder nicht falsch angegeben hätte. Selbst diejenigen, welche die von mir angeführten Monumente, oder denselben ähnliche sehr wohl kannten, haben sich darum der Wahrheit nicht viel mehr genähert.

So wußte Tollius zwar, daß verschiedene alte Marmor vorhanden wären, auf welchen geflügelte Knaben mit umgestürzten Fackeln den ewigen Schlaf der Verstorbenen vorstellten **).

*) Vorrede zur Geschichte der Kunst.

**) In notis ad Rondelli Expositionem S. T. p. 292.

Aber heißt dieses in dem Einen derselben den Tod selbst erkennen? Hat er darum eingesehen, daß die Gottheit des Todes von den Alten nie in einer andern Gestalt gebildet worden? Von dem symbolischen Zeichen eines Begriffs bis zu der festgesetzten Bildung dieses personificirten, als ein selbstständiges Wesen verehrten Begriffes, ist noch ein weiter Schritt.

Eben dieses ist vom Gori zu sagen. Gori nennet zwar noch ausdrücklicher zwey dergleichen geflügelte Knaben auf alten Särgen, Genios Somnum & Mortem referentes *): aber schon dieses referentes selbst, verräth ihn. Und da gar, an einem andern Orte **), ihm eben diese Genii Mortem & Funus designantes heißen; da er noch anderswo in dem einen derselben, trotz der ihm nach dem Buonarotti zugestandenen Bedeutung des Todes, immer noch einen Cupido sieht; da er, wie wir gesehen, die Gerippe auf dem alten Steine für Mortes erkennet: so ist wohl unstreitig, daß er wenigstens über alle diese Dinge noch sehr uneins mit sich selbst gewesen.

Auch gilt ein gleiches von dem Grafen Maffei. Denn ob auch dieser schon glaubte, daß auf alten Grabsteinen die zwey geflügelten Kna-

*) Inscript. ant. quæ in Etruriæ urbibus exstant. Parte III. p. XCIII.

**) L. c. p. LXXXI.

ben mit umgestürzten Fackeln den Schlaf und den Tod bedeuten sollten: so erklärte er dennoch einen solchen Knaben, der auf dem bekannten Conclamationsmarmor in dem Antiquitätensaale zu Paris stehet, weder für den einen, noch für den andern; sondern für einen Genius, der durch seine umgestürzte Fackel anzeige, daß die darauf vorgestellte verblichene Person in ihrer schönsten Blüthe gestorben sey, und daß Amor mit seinem Reiche sich über diesen Tod betrübe *). Selbst als Dom Martin ihm das erstere Vorgeben mit vieler Bitterkeit streitig gemacht hatte, und er den nehmlichen Marmor in sein Museum Veronense einschaltete: sagt er zu dessen näherer Bestätigung schlechterdings nichts, und läßt die Figuren der 139sten Tafel, die er dazu hätte brauchen können, ganz ohne alle Erklärung.

Dieser Dom Martin aber, welcher die zwey Genii mit umgestürzten Fackeln auf alten Grabsteinen und Urnen für den Genius des Mannes und den Genius der Gattinn desselben, oder für den doppelten Schutzgeist wollte gehalten wissen, den, nach der Meynung einiger Alten, ein jeder Mensch habe, verdienet kaum widerlegt zu werden. Er hätte wissen können und sollen,

*) Explic. de divers Monumens singuliers qui ont rapport à la Religion des plus anciens peuples, par le R. P. Dom * * p. 36.

daß wenigstens die eine dieser Figuren, zu Folge der ausdrücklichen alten Ueberschrift, schlechterdings der Schlaf sey; und eben gerathe ich glücklicher Weise auf eine Stelle unsers Winkelmanns, in der er die Unwissenheit dieses Franzosen bereits gerügt hat.

„Es fällt mir ein, schreibt Winkelmann *), daß ein anderer Franzos, Martin, ein Mensch, welcher sich erkühnen können zu sagen, Grotius habe die siebenzig Dollmetscher nicht verstanden, entscheidend und kühn vorgiebt, die beyden Genii an den alten Urnen könnten nicht den Schlaf und den Tod bedeuten; und der Altar, an welchem sie in dieser Bedeutung mit der alten Ueberschrift des Schlafes und des Todes stehen, ist öffentlich in dem Hofe des Pallastes Albani aufgestellt." Ich hätte mich dieser Stelle oben erinnern sollen: denn Winkelmann meynet hier eben denselben Marmor, den ich dort aus seinem Versuche über die Allegorie anführe. Was dort so deutlich nicht ausgedrückt war, ist es hier um so viel mehr: nicht bloß der eine Genius, sondern auch der andere, werden auf diesem albanischen Monumente durch die wörtliche alte Ueberschrift für das erkläret, was sie sind; für Schlaf und Tod.—Wie sehr wünschte ich, durch Mittheilung desselben das Siegel auf diese Untersuchung drücken zu können!

*) Vorrede zur Geschichte der Kunst. S. XVI.

Noch ein Wort von Spencen; und ich schliesse. Spence, der uns unter allen am positivsten ein Gerippe für das antike Bild des Todes aufdringen will. Spence ist der Meynung, daß die Bilder, welche bey den Alten von dem Tode gewöhnlich gewesen, nicht wohl anders als schrecklich und gräßlich seyn können, weil die Alten überhaupt weit finstrere und traurigere Begriffe von seiner Beschaffenheit gehabt hätten, als uns gegenwärtig davon beywohnen könnten *).

Gleichwohl ist es gewiß, daß diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sey, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte ohne Offenbarung schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte.

Von dieser Seite wäre es also zwar vermuthlich unsere Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Grenzen der Kunst verdrungen hätte! Da jedoch eben dieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend seyn könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler

*) Polymetis p. 262.

abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben, und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen. Die Schrift redet selbst von einem Engel des Todes: und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel, als ein Gerippe bilden wollen?

Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen: und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.

VI.

Ueber die so genannte Agrippine, unter den Alterthümern zu Dresden.

1771.

Eine weibliche sitzende Figur, über Naturs Größe, das Haupt gestützet auf die rechte Hand, wird unter den Alterthümern zu Dresden für eines der schönsten und vollkommensten Werke gehalten, und hat von langer Zeit den Namen einer Agrippine geführt.

Winkelmann selbst ließ ihr diesen Namen; und sagte: „daß ihr schönes Gesicht eine Seele zeige, die in tiefe Betrachtungen versenkt, und

vor Sorge und Kummer gegen alle äußere Empfindungen fühllos scheine. Man könnte muthmaßen, setzte er hinzu, der Künstler habe die Heldin in dem betrübten Augenblicke vorstellen wollen, da ihr die Verweisung nach der Insel Pandataria war angekündigt worden."

Woran aber dann und wann ein Kenner nur gezweifelt, das hat vor kurzem Herr Casanova (in seiner Abhandlung über verschiedene Denkmähler der Dresdner Antikensammlung) ausdrücklich bestritten; nicht ohne Verwunderung über Winkelmannen. „Auch Winkelmann, sagt er, legt dieser Statue den Namen einer Agrippine bey: denn auch er ist bisweilen von der Sache der Antiquare befallen worden, welche die Kenntniß der Künste aus der bloßen Lektüre besitzen, und deren Auge eben nicht der feinste Sinn ihres Körpers ist."

Ohnstreitig wird ein Gelehrter, ohne ein feines Auge, aus bloßen Büchern, in Dingen dieser Art oft sehr falsch urtheilen. Aber ist denn das feine Auge ganz untrüglich? Und sollte es nicht möglich seyn, daß ein Mann, der sich das allerfeinste Auge zutrauet, ohne Zuziehung schriftlicher Nachrichten, nicht eben so falsche Urtheile fällen könnte?

Herr Casanova sagt: „die Statue kann keine Agrippine seyn, weil der Kopf keinem andern Kopfe der Agrippine, weder auf

Münzen, noch an der berühmten Statue der sitzenden Agrippine in Rom gleichet."

Ich will itzt nicht untersuchen, ob Winkelmann nicht eine ganz andere Agrippine in Gedanken gehabt, als von der ihn Herr Casanova verstehet. Sondern was ich eigentlich hier anmerken will, betrifft beyde; Winkelmannen sowohl, als den Herrn Casanova.

Winkelmann sagte, es sey eine Agrippine; denn ihr Kopf habe viel Aehnlichkeit mit dem Kopfe einer stehenden Agrippine in dem Vorsaale der Bibliothek zu St. Markus in Venedig.

Herr Casanova sagt, es sey keine Agrippine; denn ihr Kopf gleiche keinem andern Kopfe der Agrippine.

Winkelmann sagte, ihr schönes Gesicht zeuge von Sorgen und Kummer.

Herr Casanova sagt, sie sitze mehr in einer nachdenkenden tiefsinnigen, als traurigen Stellung; und ihr Gesicht sey das schönste Ideal.

Aber was reden sie denn beyde uns so viel von dem Kopfe und von dem Gesichte vor? Wußte denn Winkelmann nicht, und weiß es Herr Casanova selbst nicht, daß aus diesem Kopfe nichts zu schließen ist?

Dieser Kopf ist neu; dieser Kopf gehöret, wie noch manches andere, zu den Ergänzungen dieser dem ohngeachtet vortrefflichen Statue.

Sollte es möglich seyn, das man dieses in Dresden nie gewußt hätte? Und doch scheinet es fast. Denn nur bloß vergessen können weder die Gelehrten noch die Künstler daselbst einen Umstand haben, auf den, bey allen Vermuthungen, was die Statue vorstellen soll, es einzig und allein ankömmt.

Indeß habe ich weder diesen noch jenen nöthig, meine Behauptung weitläuftig zu erweisen. Herr Casanova und die Künstler haben das Werk selbst vor sich, das sie nach ihrer Kenntniß des Alten und Neuen nur etwas genauer prüfen dürfen. Die Gelehrten aber werden mir leicht auf die Spur kommen, und es bald heraus haben, worauf ich mich gründe. Denn wahrlich verlohnt es sich kaum der Mühe, daß ich es ihnen sage: ob es sich schon sehr der Mühe verlohnet, die Sache selbst wieder allgemein bekannt zu machen *).

*) Man vergleiche Lessings Kollektaneen zur Litteratur.

VII.

Anmerkungen
zu Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums.

Vorbericht des Herausgebers.

Die folgenden Anmerkungen wurden im Junius der Berliner Monatsschrift v. J. 1788 zuerst von mir bekannt gemacht; und ihr Inhalt scheint erheblich genug zu seyn, um ihnen auch hier, in der Folge der artistischen und antiquarischen Schriften ihres Verfassers eine Stelle zu geben.

Einer von den vielen durch den Tod vereitelten Vorsätzen des sel. Lessing war die Veranstaltung einer neuen, mit Anmerkungen, Berichtigungen und Zusätzen begleiteten Ausgabe von Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. Selbst die neue durch den sel. Rath Riedel besorgte Wiener Ausgabe dieses Werks brachte ihn von diesem Vor-

haben nicht ab; und durfte es um desto weniger, je mangelhafter, zweckloser und unbefriedigender ihre Einrichtung war *). Ich erinnere mich, daß mein unvergeßlicher Freund sehr oft zu mir von dieser Unternehmung redete, und daß er nach Vollendung seiner italiänischen Reise noch ernstlicher auf ihre Ausführung bedacht war, nachdem er in Dresden mit dem rechtmäßigen Verleger, Herrn Hofbuchhändler Walther vorläufige Verabredungen darüber genommen hatte.

Aus dem öffentlichen Verkaufe einiger von dem sel. Lessing nachgelassenen Bücher ward mir sein Exemplar der Dresdner Ausgabe der Winkelmannischen Kunstgeschichte zu Theil; und meine Freude war sehr lebhaft, als ich darin einen nicht unbeträchtlichen Vorrath von seiner Hand hinzugeschriebener, und zu jener Absicht von ihm gesammelter Anmerkungen fand. Von einem Theile derselben hatte er freylich in seinem Laokoon, und in den antiquarischen Briefen Gebrauch gemacht. Mit den

*) Wer sich davon überzeugen will, sehe nur das Verzeichniß der bey dieser Ausgabe begangenen Fehler in von Murrs Journal zur Kunstgeschichte und zur allgem. Litteratur, Th. VIII. S. 30. ff.

übrigen, die ich hier dem Publikum mittheile, schmeichle ich mir den Kennern und Forschern ächter Litteratur und Kunst, und dem künftigen Herausgeber des Winkelmannischen Werks, wozu ihr Wunsch wohl keinen so einmüthig, als den Hrn. Hofrath Heyne ernennen würde, ein angenehmes und nicht unbedeutendes Geschenk zu machen. Sie sind ein würdiges Gesellschaftsstück zu der Berichtigung und Ergänzung des Winkelmannischen Werks, welche der eben genannte große Alterthumskenner im ersten Bande der deutschen Schriften der königl. Societät zu Göttingen bekannt machte, und deren sehnlich erwartete Fortsetzung er nicht besser, und für diese Sehnsucht belohnender, als in solch einer neuen Ausgabe des Ganzen, liefern könnte.

Eschenburg.

1.

Gesch. d. K. S. 9. *); bemerkt Winkelmann, daß die allerälteste Gestalt der Figuren bey den Griechen auch in Stand und Handlung den ägyptischen ähnlich gewesen sey; und daß Strabo das Gegentheil durch ein Wort bezeichne, welches eigentlich verdrehet heiße, (σκολια ἐργα,) und bey ihm Figuren bedeute, welche nicht mehr, wie in den ältesten Zeiten, völlig gerade und ohne alle Bewegung waren, sondern in mancherley Stellungen und Handlungen standen.

Diese Auslegung ist ohne Grund; und σκολια ἐργα heißen hier weiter nichts, als schlechte, elende Werke; weil Strabo ganz neue Werke darunter versteht, die er nicht den Werken aus den ältesten Zeiten der Kunst, sondern den guten ältesten Werken entgegen setzt.

*) Alle Seitenzahlen beziehen sich hier auf die Dresdner Ausgabe. Zu der Wiener, die L. gleichfalls besaß, und die ich mehrere Jahre, selbst bis nach seinem Tode, von ihm in Händen hatte, war nichts beygeschrieben; auch nicht zu den zwey Theilen der Winkelm. Anmerk. zur G. d. K. die ich gleichfalls aus seinem Nachlasse besitze. E.

2.

S. 11., wo oben von W. erinnert wird, „daß die Kunst und die Bildhauerey zuerst mit Arbeiten in Thon anfingen," hätte angemerkt zu werden verdient, daß die ältesten Künstler auch in Pech gearbeitet haben. Dädalus machte eine Bildsäule des Herkules aus Pech, zur Dankbarkeit, daß dieser seinen Sohn Ikarus begraben hatte. Apollodor. L. II. de Deor. Orig. Doch sagt Pausanias (L. IX. p. 731. ed. Kuhn.) von eben dieser Bildsäule, daß sie von Holz gewesen. Auch Junius vergißt des Pechs, (Lib. III. c. IX.) wo er die verschiedenen Materien der alten Statuen erzählt.

3.

S. 15. sagt W., daß sich von Statuen aus Elfenbein niemals, in so vielen Entdeckungen, die geringste Spur gefunden habe. Man dürfte aber vielleicht überhaupt zweifeln, ob die Alten viel große Stücke aus Elfenbein durchaus gearbeitet haben, und ob nicht die meisten von den so genannten elfenbeinernen Statuen bloß solche gewesen, an welchen allein das Gesicht und die andern sichtbaren nackten Theile aus Elfenbein gearbeitet waren. Plinius könnte diese Vermuthung zu bestärken scheinen, wenn er (L. XII. Sect. 2.) sagt: antequam eodem ebore numinum ora spectarentur, & mensarum pedes. Die elfenbeinernen Statuen

des Germanicus, des Britannicus, die bey den circensischen Spielen vorgetragen wurden, können eben deswegen nicht sehr groß gewesen seyn. Doch andre müssen es allerdings gewesen seyn; als z. B. die Statue der Minerva Alea, die Augustus von Tegea mit weg nach Rom nahm, und von der Pausanias ausdrücklich sagt, daß es ἐλεφαντος δια παντος πεποιημενον gewesen.

Ebend. sagt W. daß solche Statuen, an welchen nur die äußersten Theile von Stein waren, Akrolithi genannt worden. Den Beweis bleibt W. schuldig *).

4.

Zu S. 32. Note 2. Die Figur beym Beger Thes. Brand. T. 3. pag. 402. ist keine Mumie; und zu S. 33. Die Aegypter scheinen nicht, wie W. sagt, auswärts, sondern vielmehr vorwärts gebogene Schienbeine gehabt zu haben; welche Bildung derselben Pignorius auch an den Figuren der Isischen Tafel wahrzunehmen glaubte.

5.

Winkelm. S. 36. Die Sphinxe der Aegypter haben beyderley Geschlecht, das ist, sie sind vorne weiblich, und haben einen weiblichen Kopf, und hinten männlich, wo sich die Hoden

*) Vergl. die Kollektaneen, B. I. S. 38.

zeigen. Dieses ist noch von niemand angemerkt. Ich gab dieses aus einem Steine des Stoschischen Musei an; und ich zeigte dadurch die Erklärung der bisher nicht verstandenen Stelle des Poeten Philemon.

Oder vielmehr des Strato, oder Stratis. — Athenäus führt nehmlich die Stelle, wovon hier die Rede ist, zweymal an: einmal im 9ten, und einmal im 14ten Buche. Dort legt er sie dem Strato bey, und setzt noch hinzu, daß sie aus dessen Phönicides sey. Hier aber dem Philemon; aus einem Fehler des Gedächtnisses ohne Zweifel, wo es nicht ein bloßer Irrthum des Abschreibers ist. Denn da er dort die Stelle in ihrem ganzen Umfange anführt, hier aber nur die ersten drey Zeilen davon, und auch das Stück benennt, woraus sie genommen; so scheint diese erste Anführung mehr Glaubwürdigkeit zu haben, als die andere. Man wird daher die Stelle auch vergeblich unter den Fragmenten des Philemon, in der Ausgabe des Clericus suchen. Warum sie aber bis auf diese Winkelmannische Entdeckung nicht verstanden worden, das begreife ich nicht. Es hat Jemand einen Koch gemiethet, der sich in lauter Homerischen Worten ausdrückt, die der, der ihn gemiethet hat, nicht versteht. Ich habe einen männlichen Sphinx, und nicht einen Koch, nach Hause gebracht: sagt dieser also von ihm. Sollte man nun hieraus nicht

gerade das Gegentheil von dem schließen, was W. entdeckt haben will? Denn eben, weil alle Sphinxe für weiblich gehalten wurden, wird hier der unverständliche Koch ein männlicher Sphinx genannt.

S. 47. gedenkt W. der Sphinxe an den vier Seiten der Spitze des Obelisks der Sonne, welche Menschenhände haben. — Auch der Sphinx in dem Gemälde des Oedipus in dem Nasonischen Grabmahle, hatte Menschenhände. (S. Bellori.) Er hat über dieses Flügel, und sitzt.

6.

Von einer hölzern Statue des Apolls zu Samos sagt W. S. 61.: Telekles habe die eine Hälfte derselben zu Ephesus, und Theodorus die andere Hälfte zu Samos verfertigt. — Umgekehrt; Theodorus zu Ephesus, und Telekles zu Samos. Diodor. l. c.

Ebend. Nr. 2. schlägt W. vor, in der Stelle beym Diodor anstatt κατα την ὀροφην, zu lesen: κατα την οσφυν. — Oder vielleicht κατα την ὀρθην, nehmlich, γωνιαν, welches so viel wäre, als προς ὀρθας γωνιας. W. Verbesserung taugt nichts; denn κατα την ὀσφυν μεχρι των αἰδοιων würde wahrer Nonsense seyn.

7.

Unter den (S. 77. angeführten) Ursachen, warum die bildenden Künste bey den Persern

zu keinem besondern Grade der Vollkommenheit gelangen konnten, war vielleicht auch der eingeschränkte Gebrauch derselben, indem sie solche nur zur Nachahmung kriegerischer und mörderischer Gegenstände anwandten, eine von den vornehmsten. Apud Persas, sagt Ammianus Marcellinus (L. 24. c. 6.), non pingitur vel fingitur aliud, præter varias cædes & bella. Cf. Brissonius, L. 3. §. 92.

Zu der Bemerkung S. 120., daß der Preis in den Panathenäischen Spielen zu Athen gemalte Gefäße von gebrannter Erde, mit Oel angefüllt gewesen, gehört die Stelle beym Pindar. Nem. X. Epod. 3.

8.

W. S. 135. unten: „So malte Polygnotus das Pöcile zu Athen, und, wie es scheint, auch ein öffentliches Gebäude zu Delphos.“ — Nehmlich die Lesche. V. Pausan. L. X. wo die zwey großen Gemälde darin umständlich beschrieben werden. Was sie vorgestellt, brauchte uns Herr W. also nicht erst aus einem alten geschriebenen Scholio zu dem Gorgias des Plato lehren zu wollen. Sogar die Verse, die er aus demselben zuerst beyzubringen glaubt, stehen bereits beym Pausanias.

S. 137. sagt W. daß die Stadt Aliphera bloß wegen einer Statue der Pallas von Erz, vom Hekatodorus und Sostratus gemacht, berühmt

gewesen sey; und beruft sich dabey auf den Polybius. Allein dieser Schriftsteller sagt nichts davon; und W. hätte lieber Thespiä (das wegen der Statue des Kupido berühmt war) anführen sollen.

9.

Zu S. 180. Der platte Augapfel in den alten marmornen Statuen hat dem Juvenal zu einem Beyworte Gelegenheit gegeben, welches kein einziger neuer Ausleger gehörig verstanden hat. Sat. VII. v. 125. heißt es von dem Sachwalter Aemilianus:

> — hujus enim ſtat currus aheneus, alti
> Quadrijuges in veſtibulis, atque ipſe feroci Bellatore ſedens curvatum haſtile
> minatur Eminus, & ſtatua meditatur
> prœlia luſca.

Statua luſca heißt ihnen hier allen eine einäugige Statue; entweder, wie einige sagen, weil die Statue im Profil betrachtet, nur Ein Auge hat; oder, wie andere wollen, weil die Schützen um desto gewisser zu treffen, im Zielen das eine Auge zuschließen. Noch andere wollen gar, daß Aemilian wirklich nur ein Auge gehabt habe. Sie haben aber alle wenig von der Kunst verstanden. Der Künstler wird in dergleichen Ehrenwerken keine Fehler in der Natur nachahmen; er wird keine Geberde nachahmen, durch welche das ganze Gesicht verzerrt wird.

Kurz, lusca heißt hier hohläugig, blödsichtig; und so erscheinen wirklich alle alte Statuen, wegen des platten Augapfels, und des unbemerkten Sternes darin. Der einzige alte Scholiast des Juvenals zielet auf diesen wahren Sinn; und die Ausleger haben ihn bloß verlassen, weil sie ihn nicht verstanden haben. Statua lusca, sagt er, cujus oculus introrsus cedit; deren Augen einwärts gehen, zurückweichen.

10.

Der S. 198. von W. gemachten Anmerkung, daß die völlig bekleidete Venus in Marmor allezeit mit zwey Gürteln vorgestellt würde, ist noch beyzufügen: daß die alten Bildhauer der Göttin diesen zweyten, ihr eigenthümlichen, Gürtel auch alsdann noch gegeben haben, wenn sie sie ohne alle Bekleidung, ganz nackend, vorstellten; wie aus einem Epigramm der Anthologie (L. V. 19.) erhellt. Aber aus eben diesem Epigramm erhellt zugleich, daß, wie W. behaupten will, er nicht allezeit den Unterleib umgürtet; denn an der darin beschriebenen Statue hing er von dem Halse über die Brust herab.

11.

Herr W. scheint (S. 203.) ungewiß zu seyn, was er aus dem Netze machen soll, welches über den Mantel einer weiblichen Statue, in der Villa des Grafen Fede, geworfen ist. Ich

halte es für ein Konopeum; das ist, für das feine Netz, unter welchem man sich, besonders in Aegypten, vor den Mücken und Fliegen zu schützen pflegte. Es ward nicht bloß über die Schlafenden gebreitet, sondern man ging allem Ansehen nach, auch darin aus. Die Wörterbücher erklären Konopeum zwar nur durch Vorhang, venum, papilio; allein es ist unleugbar, daß es wirklich ein gestricktes Netz gewesen sey. Der alte Kommentator des Horaz beym Crucquius sagt (über Epod. IX. 16.) ausdrücklich: genus est retis ad muſcas & culices abigendos, quo Alexandrini potiſſimum utuntur propter culicum illic abundantiam. Und man lese nur in der Anthologie (L. IV. c. 32.) die drey Sinnschriften über das Konopeum, um dieses Umstandes wegen völlig gewiß zu seyn. Der alte Scholiast des Juvenals erklärt es durch linum tenuiſſimis maculis nauctum. Für dieses nauctum will das Faberische Wörterbuch diſtinctum gelesen haben; allein es ist offenbar, daß man netum lesen muß; und maculæ hier nicht Flecken, sondern Maschen bedeuten. — Henninius, in seiner Ausgabe des Juvenal, hat jenes nauctum in variatum verwandelt, und also das maculis gleichfalls falsch verstanden. — Sonst finde ich auch beym Joſephus Laurentius de Re Veſtiaria, Cap. I. eine Kleidung erwähnt, die mit der beschriebe-

nen viel Aehnliches hat: Reticulum, sagt er, etiam erat complicatum e funiculis; instar retis totum corpus ambiens. Hæc vestis vaticinatoria Polluci. Aber ich kann die Stelle beym Pollux nicht finden.

12.

Nach Winkelmanns Bemerkung, S. 207. gab man den Haaren der Götterstatuen vielmals eine Hyacinthenfarbe. Er beruft sich dabey auf eine Stelle beym Pindar. Sie steht aber nicht Nem. 7. sondern Isthm. 7. Ant. β. und heißt, ἰοβοςρυχοισι Μοιραις, nach des Erasmus Schmids Leseart; nach der andern ihrer aber, ιοπλοκαμοισι, welches den Musen auch Pyth. 1. Str. 1. gegeben wird. Uebrigens heißt ἰον stets eine Viole, nie aber eine Hyacinthe; und jene Haare waren also violenfarbig.

13.

S. 267. gedenkt W. des von dem Grabmahl der Nasonen noch übrigen Gemäldes, als des einzigen, welches den Oedipus nebst dem Sphinx vorstellt, und in der Wand eines Saals der Villa Altieri eingesetzt ist. Zu Belloris Zeiten befanden sich drey Stücke daselbst; ausser jenem nehmlich noch die Tigerjagd mit den Spiegeln, und ein Pferd, welche Altieri alle drey aus dem Nasonischen Grabmahle hatte wegnehmen und in seine Villa bringen lassen.

Die letzten zwey muß also auch die Zeit verzehrt haben. V. Bellorii Descript. Sepulcri Nasonum, ap. Græv. p. 1039.

Ebendas. sagt W. daß ein Stück eines alten Gemäldes im Pallaste Farnese, welches Du Bos (Réflex. T. I. p. 351.) angiebt, in Rom ganz und gar unbekannt sey. — Indeß ist das doch keine Erdichtung des Du Bos; sondern Bellori gedenkt desselben gleichfalls. Du Bos sagt: On voit encore au Palais Farnese un morceau de peinture antique, trouvé dans la vigne de l'Empereur Adrien à Tivoli &c. Und Bellori: (Introduct. ad Picturas antiquas Nason.) In Palatio Farnesiano Romæ cernitur elegantissima pictura, ex villa Adriani eo translata quæ encarpis adornata est, exhibens larvam & duos pueros, nec non dimidiam Nympham, & dimidium equum ex umbra frondium arborumque prodeuntes, quas figuras Vitruvius vocat monstra & dimidiata sigilla, & Itali Grottesche.

14.

S. 275. findet W. das Urtheil des Athenäus (Deipnos. L. 13. p. 604. B.) sehr ungegründet, daß ein Apollo bloß deswegen schlecht gemacht zu achten seyn würde, wenn man ihm nicht schwarze, sondern blonde Haare gegeben hätte. — Χρυσεας κομας, sagt Athenäus.

Dolce hat diese Stelle besser verstanden, als Herr W. (Dialogo della Pittura, p. 183.)

S. 316. gedenkt W. der Anführung des Skelmis beym Kallimachus, und glaubt, daß man dafür Smilis lesen müsse. In der Note sagt er, daß man in Bentleys Anmerkungen über diese Stelle (Fragm. 105. p. 358.) sehe, wie mancherley Muthmaßungen von andern sowohl, als von ihm über diesen Namen gemacht sind. — Ich finde, daß schon Pomponius Gaurikus (de Sculpt. cap. XVII.) den Skelmis beym Kallimachus für den Smilis gehalten: Clarus & in Samo Smilis Aeginensis, quem Callimachus Scelmin appellavit. Diese Vermuthung, welche Kuhn (ad Pausan. VII. p. 531.) verwirft, ohne zu sagen, ob sie wirklich Jemand, und wer sie gehegt, hat Wesseling neuerlich (Probab. cap. 34.) gebilligt und angenommen; und diesem ohne Zweifel hat sie Herr W. entlehnt.

15.

Ueber die, S. 319., angeführten Kunstschulen des Alterthums. Wenn Schulen hier Folgen von Künstlern heißen, die einem gewissen Style folgen, und in diesem Style unterrichten, so war wenigstens Korinth keine solche Schule. Denn wir lesen nirgends, daß die korinthischen Kunstwerke einen eigenen Styl, τροπου της εργασιας, wie es Pausa

nias nennt, gehabt hätten. Der Styl der korinthischen Künstler war Anfangs unter dem Helladischen, und hernach unter dem Attischen Style begriffen.

Die (S. 320. n. 3.) angezogene Stelle des Plinius (L. 35. c. 36.) hätte W. bey diesem seinem Abschnitte von den griechischen Schulen zum Grunde legen sollen; und er würde Oerter, wo bloß viel gearbeitet ward, nicht für Schulen ausgegeben haben. Plinius aber sagt, daß es Anfangs in der Malerey nur zwey Schulen gegeben habe: die Helladische und die Asiatische; bis Eupompus in der ersten eine Trennung verursacht habe, und die Helladische Schule in die Sicyonische und Attische unterschieden worden. Schon aus diesem Zeugnisse des Plinius ist es also klar, daß die Aeginetische und Korinthische Schule keine Schulen in dem angegebenen Verstande gewesen. Und warum gedenkt der Verfasser der Asiatischen oder Jonischen Schule so ganz und gar nicht? Ohne Zweifel, um sein Lieblingssystem, das die Kunst und die Freyheit beständig einerley Schritt gehalten, nicht zweifelhaft zu machen. Der vornehmste Sitz der Jonischen Schule scheint in Rhodus gewesen zu seyn.

W. glaubt, S. 321., daß sich schon in ganz alten Zeiten eine Schule der Kunst auf der Insel Aegina angefangen habe, wegen der Nachrichten von so vielen alten Statuen in Griechen-

land, im äginetischen Style gearbeitet. — Es ist wahr, Pausanias gedenkt αἰγινητικον ἐργων, er gedenkt eines Styls, ὁ αἰγινητικος καλȣμενος ὑπο Ἑλληνων· Aber dem ungeachtet kann man nicht berechtigt seyn, hieraus eine besondere Schule zu machen, wenn man nicht das Zeugniß des Plinius ganz umstoßen will. Man muß vielmehr den Pausanias mit dem Plinius zu vergleichen suchen: welches am besten geschehen kann, wenn man annimmt, daß man durch die Benennung des äginetischen Styls nur gewisse alte Werke unterschieden habe, die lange vor der Stiftung aller Schulen gemacht worden. Denn Schulen in dem beygebrachten Verstande lassen sich überhaupt nicht eher denken, als bis die Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt ist, bis die Meister nach festen Grundsätzen, und zwar Jeder nach seinen eigenen, zu arbeiten anfangen. Werke vor dieser Zeit hießen also bey den Griechen äginetische, oder attische, oder ägyptische Werke; wie aus der Stelle des Pausanias (L. VII. p. 533.) erhellt, die der lateinische Uebersetzer aber nicht verstanden zu haben scheint.

Zu S. 327. wo gesagt wird, daß auch die aus Athen mit ihren Kindern nach Trözene geflüchteten Weiber an der Unsterblichkeit durch Statuen öffentlich verehrt zu werden, Theil gehabt hätten, bemerke ich Folgendes. Nicht alle, sondern nur die vornehmsten derselben, wie

Pausanias in dem Verfolge der angezogenen Stelle (L. 2. p. 185.) selbst beybringt.

16.

Zu S. 353. gehört, was auch schon im Laokoon (B. IX. S. 403.) erinnert ist, daß Tauriskus nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien gebürtig gewesen sey. Winkelmanns Irrthum schreibt sich ohne Zweifel daher, daß er beym Plinius von diesem Kunstwerke gelesen zu haben sich erinnerte: ex eodem lapide, Rhodo advecta opera Apollonii & Taurifci. Das Werk war aus Rhodus nach Rom gekommen. Apollonius und Tauriskus waren Brüder, die eine so große Hochachtung für ihren Lehrmeister in der Kunst hatten, daß sie sich auf ihren Werken lieber nach ihm, als nach ihrem leiblichen Vater nennen wollen. Denn nichts anders kann Plinius meynen, wenn er von ihnen sagt: Parentum ii certamen de se fecere. Menecratem videri, professi, sed esse naturalem Artemidorum.

Daß die asiatischen Künstler (wie W. S. 357. sagt) denen, die in Griechenland geblieben, den Vorzug streitig gemacht haben: davon wünschte ich ein anderes Zeugniß angeführt zu sehen, als das angeführte des Theophrast. Unmöglich kann es W. selbst nachgesehen haben. Denn erstlich würde er schwerlich cap. ult. citirt ha-

ben, welches nur von den Ausgaben vor dem Kasaubonus zu verstehen ist, der, wie bekannt, aus einem Heidelbergischen Manuscripte noch fünf Kapitel hinzufügte; daß also in den neuern Ausgaben die Stelle, auf die es hier ankommt, in dem 23sten Kapitel zu suchen ist. Zweytens, welches das Hauptwerk ist, würde er unmöglich, was Theophrast einem Prahler in den Mund legt, zu einem glaubwürdigen Beweise gemacht haben. „Ein Prahler, (ἀλαζων) sagt Theophrast, wird sich dessen und jenen rühmen; er wird dem ersten dem besten, mit dem er auf dem Wege zusammen kommt, erzählen, daß er unter dem Alexander gedient; wie viel reiche Becher er mitgebracht; er wird behaupten, daß die asiatischen Künstler denen in Europa weit vorzuziehen sind." Nehmlich um den Werth seiner Becher, die er aus den asiatischen Feldzügen mitgebracht, desto mehr zu erheben. — Was beweiset nun diese Aufschneiderey hier für unsern Verfasser? Wenn sie ja etwas beweiset, so beweiset sie gerade das Gegentheil.

S. 382. redet W. von Cäsars Statue zu Pferde, die vor dem von ihm erbaueten Tempel der Venus stand, und sagt: es scheine aus einer Stelle des Statius, daß das Pferd von der Hand des berühmten Lysippus gewesen, und also aus Griechenland weggeführet worden. — Es scheint; vorausgesetzt nehm-

lich, daß die Stelle des Statius, auf die es ankommt, nicht untergeschoben ist, wofür sie Barth, N. Heinsius und andere erkennen. V. Sylvar. L. I. 1. v. 85. c. f. Sueton. cap. 61. in Cæsare, & Plin. l. cap. 42.

17.

Kaligula nahm unter andern, sagt Winkelmann S. 391, den Thespiern ihren berühmten Kupido von Praxiteles, welchen ihnen Klaudius wiedergab, und Nero von neuem nahm."

Unter den kostbaren Kunstwerken, welche Verres in Sicilien, besonders zu Messana, mehr raubte als an sich handelte, befand sich auch ein Kupido des Praxiteles von Marmor, dergleichen eben dieser Künstler für die Thespier gemacht hatte, und deren einer also vermuthlich die Wiederholung des andern war. Dieses erhellet deutlich aus den Worten des Cicero: (L. IV, in Verrem) Unum Cupidinis marmoreum Praxitelis — idem opinor, artifex ejusdem modi Cupidinem fecit illum qui est Thespiis, propter quem Thespiæ visuntur. Jener war zu Messana in Sicilien; dieser zu Thespiä oder Thespia in Böotien; beyde von Einem Künstler, dem Praxiteles.

Hieraus verbessere ich fürs erste eine Stelle des ältern Plinius: (L. XXXVI. c. 4. §. 5.) Ejusdem (Praxitelis) est Cupido objectus

a Cicerone Verri, ille propter quem Thespiæ visebantur, nunc in Octaviæ scholis positus. So lesen alle Ausgaben, auch die Harduinische. Ich behaupte aber, zufolge der Stelle des Cicero, daß man ut ille propter quem &c. lesen, und auch hier zwey verschiedene Bildsäulen des Kupido verstehen müsse. Denn es ist falsch, daß die, welche Cicero dem Verres vorwirft, eben die gewesen sey, welche die Einwohner zu Thespiä verehrten. Cicero unterscheidet beyde, und sagt nur, daß sie beyde von eben demselben Künstler, und vielleicht auch nach eben derselben Idee verfertigt worden.

Und nunmehr komme ich zu dem Fehler des Herrn Winkelmann. „Kaligula," sagt er, „nahm unter andern den Thespiern ihren berühmten Kupido vom Praxiteles, welchen ihnen Klaudius wiedergab, und Nero von neuem nahm."—Er beruft sich desfalls auf den Pausanias. Allein er hat diesen Schriftsteller zu flüchtig nachgesehen, und ist bloß dem Harduin, in seiner Anmerkung über die Stelle des Plinius, allzusicher gefolgt. Pausanias erzählt dies nicht von dem marmornen Kupido des Praxiteles, sondern von dem aus Erz des Lysippus. Ich leugne nicht, daß die Worte des Pausanias etwas zweydeutig sind; allein diese Zweydeutigkeit fällt weg, so bald man sie im Zusammenhange genau betrachtet, und mit der Stelle des Plinius vergleicht.

Θεσπιευσι δε ὑϛερον, (sagt Pausanias L. IV. p. m. 762.) χαλκουν εἰργασατο Ερωτα Λυσιππος, και ἐτι προτερον τουτου Πραξιτελης, λιθου του πεντελησιου. Και ὁσα μεν εἰχεν ἐς Φρυνην και το ἐπι Πραξιτελει της γυναικος σοφισμα, ἑτερωθι ἠδη μοι δεδηλπται. *Πρωτον* δε το ἀγαλμα κινησαι του *Ερωτος* λεγουσι Γαϊον δυναϛευσαντα ἐν *Ρωμῃ*. Κλαυδιου δε ὀπισω Θεσπιευσιν ἀποπεμψαντος, *Νερωνα* αὐθις δευτερα ἀνασπαϛον ποιησαι· και τον μεν φλοξ αὐτοθι διεφθειρε. Ich kann mich nicht enthalten, zuförderst die lateinische Uebersetzung des Amasäus anzuführen, weil er gleich die Worte, auf welche es bey meinem Beweise fast am meisten ankommt, ganz unrichtig genommen hat: Thespiensibus post ex aere Cupidinem elaboravit Lysippus, & ante eum e marmore Pentelico Praxiteles. De Phrynes quidem in Praxitelem dolo alio jam loco res est a me exposita. Primum omnium e sede sua Cupidinem hunc Thespiensem amotum a Cajo Romano Imperatore tradunt; Thespiensibus deinde remissum a Claudio. Nero iterum Romam reportavit; ibi est igni consumtus. Ich sage, Amasäus hat das πρωτον fälschlich auf *Γαϊον* gezogen, da er es hätte sollen auf ἀγαλμα ziehen. Pausanias will sagen: Schon vor dem Kupido von Erz, welchen Lysippus den Thespiern arbeitete, hatten sie einen aus pen-

telischem Marmor, den ihnen Praxiteles gemacht hatte. Was mit dem letztern vorgegangen, fährt er fort, und die List, deren sich Phryne wider den Praxiteles bedienet, solches habe ich bereits an einem andern Orte erzählt. Den erstern aber (nehmlich den Kupido des Lysippus, nicht als den ersten in der Zeit, sondern als den ersten in der Erwähnung des Pausanias) soll Cajus Caligula den Thespiern weggenommen, Claudius ihnen wiedergegeben, Nero aber zum zweytenmale mit sich nach Rom geführt haben; und dieser ist daselbst verbrannt. —Meines Erachtens zeigt dieses και το μεν &c. deutlich genug, daß man das πρωτον, wie ich sage, auf ἀγαλμα ziehen müsse.

Doch auch diese Wortkritik bey Seite gesetzt, so erhellet auch schon aus dem Zusatze, daß diese nach Rom weggeführte Bildsäule daselbst verbrannt sey, daß es nicht das Werk des Praxiteles könne gewesen seyn. Sie verbrannte; und verbrannte ohne Zweifel in dem grausamen Brande, den Nero selbst anzündete. Verbrannte sie aber da; wie konnte sie zu des ältern Plinius Zeiten noch vorhanden, und in der Schola Octaviæ aufgestellt seyn? Und dieses meldet in der angezogenen Stelle Plinius doch ausdrücklich.

Alles dieses zusammen genommen, muß man sich die Sache also so vorstellen: daß Praxiteles mehr als Einen Kupido gemacht habe, und auch

nach mehr als Einer Idee. Um einen brachte ihn Phryne; einen andern, der ganz nackend war, hatte die Stadt Parium in Mysien, dessen Plinius gleichfalls gedenkt; einen dritten besaß Hejus in Messana, den sich Verres zueignete; und den vierten hatte der Künstler für die Thespier gemacht *), welcher endlich auch nach Rom kam. Doch war es nicht der, den erst Kaligula, und zum zweytenmale Nero dahin brachte; denn dieses war ein Werk des Lysippus von Erz, welches in dem großen Brande unter dem Nero mit darauf ging. Zu den Zeiten des Pausanias hatten die Thespier also weder die Bildsäule des Praxiteles, noch des Lysippus mehr, sondern sie begnügten sich, wie Pausanias gleichfalls meldet, mit einem Werke des Menedorus von Athen, welches nach des Praxiteles seinem gemacht war.

Was Winkelmann in der Anmerkung S. 391. n. 6. dem Bianchini entgegen setzt, ist nicht so gar schließend. Es ist wahr, Plinius

*) Wo es nicht eben die Statue ist, die ihm Phryne aus den Händen spielte, wie Strabo L. IX. meldet, welcher aber diese Geschichte nicht von der Phryne, sondern von der Glycerium erzählt. S. Manutii Commentar. in L. IV. Act. in Verrem.

gedenkt der Pallas vom Evodius*), des Herkules vom Lysippus, die doch nach Rom gebracht worden, auch nicht. Aber müssen sie zu den Zeiten des Plinius noch vorhanden gewesen seyn? Können sie nicht, wie der Kupido des Lysippus, in dem großen Neronischen Brande darauf gegangen seyn? Daß aber dieser wirklich eine Menge alter Kunstwerke verzehrt habe, sagt Tacitus (Annal. L. XIV. c. 41.) ausdrücklich. Ja, in diesem Brande ging der alte Tempel des Herkules, den Evander erbauet hatte, mit zu Grunde. Wie leicht, daß sich der Herkules des Lysippus in diesem Tempel befand!

18.

Zu S. 394. Ich begreife nicht, wie so ein Paar Alterthumskundige, als Stosch und Winkelmann, über das, was der Borghesische Fechter vorstellen soll, ungewiß seyn können. Wenn es nicht die Statue des Chabrias selbst ist, der sich in der nehmlichen Stellung in der Schlacht bey Theben gegen den Agesilaus so besonders hervorthat; so ist es doch die Statue eines Athleten, der sich als Sieger

**) Der Künstler dieser Pallas heißt nicht Evodius, sondern Eudorus, und ist eben der, dessen W. selbst S. 317. unter den Schülern des Dädalus gedenkt.

am liebsten in dieser Stellung, die durch den Chabrias Mode ward, vorstellen lassen wollte *). Sie hätten sich nur der Stelle des Nepos in dem Leben des Chabrias (cap. 1.) erinnern dürfen: Namque in ea victoria &c. — Zu vergleichen S. 163. wegen der Aehnlichkeit einer bestimmten Person **).

*) Man sieht, daß Lessing, als er diese Anmerkung niederschrieb, seine Vermuthung noch nicht mit der Zuversicht annahm, mit der er sie im Laokoon (B. IX. S. 390. ff.) geradezu behauptete. Uebrigens ist bekannt, daß er sie im zweyten Theile der Antiquarischen Briefe gänzlich wieder zurücknahm, nachdem sie ihm zu mancherley scharfsinnigen Erörterungen Anlaß gegeben hatte. Vergl. die Kollektaneen, B. I. S. 135.

E.

**) Winkelmann bemerkt nehmlich selbst am angef. Orte, daß das Gesicht des Borghesischen Fechters offenbar nach der Aehnlichkeit einer bestimmten Person sey gebildet worden. Diese Anmerkung dachte L. für seine vermeinte Entdeckung zu benutzen: das dieser so genannte Fechter wirklich eine bestimmte Person, nehmlich den Chabrias, vorstelle. Uebrigens findet man die lehrreichsten Bemerkungen über diese Statue in Herrn Hofr.

Bayerische Staatsbibliothek München

Beym Artikel Diogenes im zweyten Register, wird gesagt, er habe die Karyatiden im Pantheon zu Athen verfertigt. Aus diesem, und mehr dergleichen albernen Fehlern ist es wohl sehr deutlich, daß Herr W. das Register nicht selbst gemacht hat.

Heyne's Sammlung antiquarischer Aufsätze, St. 2. S. 229. und in des Herrn von Ramdohr schätzbarem Werke über Malerey und Bildhauerey in Rom, Th. I. S. 326. f. Vergl. Herrn Mösers Aufsatz: Virgil und Tintoret, in der Berl. Monatsschrift, Sept. 1787. S. 207.

E.

Bayerische Staatsbibliothek München

Inhalt.

I. Hinterlassene Fragmente zum zweyten Theil des Laokoon.

II. Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen.

III. Die verschiedenen Dimensionen schwächen die Wirkung der Malerey.

IV. Kleinere Fragmente artistischen Inhalts, welche bey der zweyten Ausgabe des Laokoons schon als Anhang bekannt gemacht worden sind.

1. Allegorie.
2. Von den nothwendigen Fehlern.
3. Ueber eine Stelle aus Winkelmanns Geschichte des Zenodorus betreffend.
4. Ueber einige Stellen aus dem Montfaucon.
5. Ueber eine Stelle aus dem Potter.

6. Von einem perspectivischen Gleichnisse des Homers.

7. Einzelne Gedanken zur Fortsetzung des Laokoons.

8. Ueber Gerards Meynung, daß die Malerey auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist.

9. Einige Bemerkungen aus den Observations sur l'Italie, Tom. II. und Richardson's Traité de la peinture, T. I.

V. Wie die Alten den Tod gebildet.

VI. Ueber die sogenannte Agrippine, unter den Alterthümern zu Dresden.

VII. Anmerkungen zu Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Lessing, Gotthold Ephraim,

Gotthold Ephraim Lessings sämmtliche Werke

Bd.: 16

Wien 1802

Opp. 528-16
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10604330-9